

العدد ٢٠ ماها

العدد ٢٠ ماها



العدد الرابع عشر

السنة الأولى

القاهرة في ٥ رمضان سنة ١٣٥٤

أول ديسمبر سنة ١٩٣٥

الموسيقى

كلمة المحرر

مجلة الموسيقى

تصدر نصف شهرية مؤقتة

لسان حال المعهد الملكي للموسيقى العربية

رئيس التحرير: دكتور محمد محمد الطفي

شهر رمضان
واحيا ليا ليه

الاشتراكات

الأدارة

٥٠ قرشاً صافياً قبل القطر المصري سنة

٨٠ " خارج " " " "

الاشتراكات تبقي عليها مع الادارة

٢٢ شارع المسكنة نازلي - مصر

تليفون رقم ٥٨٦٨٩

العنوان لتلفزيون افغان

بسم الله الرحمن الرحيم « شهر رمضان الذي
أنزل فيه القرآن هدى للناس وبينات من الهدى
والفرقان ، فمن شهد منكم الشهر فليصمه ، ومن كان
مريضاً أو على سفر فعدة من أيام أخر ، يريد الله
بكم اليسر ولا يريد بكم العسر ولتكملوا العدة
ولتكبروا الله على ما هداكم ولعلكم تشكرون ،

صدق الله العظيم

« لا يصوم العبد يوماً في سبيل الله إلا باعد الله

بذلك وجهه من النار خريفاً ،

صدق رسول الله

يتلقى القراء هذا العدد من « الموسيقى » وقد قطع المسلمون
في أقطار الأرض خمسة أيام من شهر رمضان ، شهر الهدى
والنور ، والبر والتقوى ، ذلك الشهر الكريم الذي يجد فيه
الأغنياء الجوع ، فيعودون بالفضل على الفقراء والمترين .

ولهذا وغيره من الأسباب الحيوية شرع الصيام وكان

فرضاً محتوم الأداء إلا على من أطاقوه .

والصوم جنّة ، يجب ألا يجهل الناس فيه ، وأن يتورعوا

في هذا العدد

مبادئ الموسيقى النظرية

أناشيد:

« قطي »

« ياقر السماء »

موشحة : نرى العقد

في عالم الموسيقى

في السينما والمسرح

الاذاعة

رواية المجلة

خواص الموسيقى النظرية (باللغة الانجليزية)

ممارسة الفناء عند المراكشين (باللغة الفرنسية)

شهر رمضان واحيا ليا ليه

الشعر والموسيقى المصرية القديمة ،

ومنزلة الموسيقى بين العلوم والفنون

السمع ونظرية هلمهولتز فيه

الملوك الموسيقيون :

أمير المؤمنين الوراق بالله

التوزيع الموسيقي للالات .

فرانس شوبرت

بديع الموسيقى وبيانها

القسم الأوربي

عن الأثم والموبقات والانغماس في المعاصي ، وإلا فلا حاجة لله أن يدعوا طعامهم وشرابهم وليس من شأن « الموسيقى » أن تتوسع في بيان حكمة الصوم وأسباب فرضه ، ولا أن تذكر الأحكام التي وردت فيه ، ولا أن تنزل الزواجر بالذين لا يتوَقَّون أن يراهم الناس فاسقين عن أمر ربهم ، يستبحون الحرمات ، ويقتربون السيئات ، فشان أولئك جميعاً إلى السادة العلماء الذين يجاهدون في سبيل الله بعلمهم وإرشادهم .
ولعل حظ « الموسيقى » من التعرض لهذا الموضوع أن تساهم بنصيب في الدعوة إلى إحياء ليالي رمضان بما انطبع عليه المسلمون في الزمن الغابر من المعروف والبر والتقوى .

كان في المسلمين قوم جعلوا الدنيا دون دينهم ، ومناعها دون عقائدهم ، فأثروا وجه الله وأحيوا شعائره ، ووصلوا الأرحام والأصدقاء ، وبذلوا الأموال للبائسين والفقراء .
كان ديدن أولئك البررة الأكرمين أن يحيوا ليالي رمضان في بيوتهم بتلاوة آي الذكر الحكيم من مشاهير القراء ، وأن يقيموا حلقات الأذكار يتغنى بالأنشاد فيها كبار المنشدين وفحول المغنين ، يطربون الخاشعين ويفهمون السامعين ، ويعظون الشاهدين ، بما يستطاب من السماع ، وما يلد من الأغاني .

ووالله لقد شهدنا في بلد واحد ثلاثة من أقطاب الغناء العربي . هم محمد سالم العجوز ، والسبع . وعبد الباري ، يحيون ليالي رمضان جميعاً في ثلاثة بيوت من أكبر بيوتات ذلك البلد .
وما كان هذا البلد بدعا بين بلاد القطر ، أعجوبة تتسائر بها الأمثال ، بل كان جميع المطربين والمنشدين والمغنين موزعين على البلدان يحيون في بيوت الأكارم ليالي هذا الشهر الكريم .

وشهد الله أن تلك البيوت التي كانت حضن الشرف وزينة الزمان ، كانت تعج بالخلائق على اختلاف طبقاتهم يقضون فيها سهراتهم في الانتفاع بكلام الله وسيرة الرسول عليه السلام باسمي ما وصل إليه الخلق الفاضل .

ولهذا الذي وفق الله إليه المسلمين قديماً من أيا كان يفيد منها المجتمع ، فإن إحياء تلك الليالي على ما وصفنا ، كان يحول بين شهودها وروادها وبين غشيان الملاهي ، وارتياح المفاسق وإتيان المعاصي ، ويسير بهم إلى الهدى والصلاح ، فوق ما كان يفيد منها يحيوها المطربون من أرزاق يغفلونها على أولادهم وبيوتهم ، ويسدون بها مفارقهم ، ويقضون حاجهم .

وظاهرة أخرى لا يصح إغفالها ، بل ويجب التيقظ لها والعمل على إنمائها ، وهي أن في إحياء ليالي رمضان إحياء دينياً على الوجه الذي بيننا تعظيماً لحرمة واحتفالاً بشعائر الإسلام وإظهاراً لمجده وعظمته .

كذلك كان المسلمون يوم كانت تتحلى بهم الدنيا ، وتعرف الأيام مكاتبتهم ، فإذا دهام حتى قبضوا أيديهم ، وكزت نفوسهم ، والتوى قصدهم واصبحوا لايهون عليهم ما يذلونه في سبيل الله .

في دثر العادات الفاضلة ، دثر لمكارم الأخلاق ، فهل عرضت للمسلمين آفة البخل ، وألهام جمع المال وخزنه . فأثروا الدنيا على الآخرة ؟ .

ومن عجب أن يتصايح بعض الناس ، يطلبون إلى محطة الإذاعة الآ كثر من إذاعة القرآن ليجتمع الناس عليها في مساكنهم ، فيدخرون ما كان يجب عليهم إنفاقه في هذا السبيل ، ويقضون بذلك على أهل الفن من القراء والمنشدين .

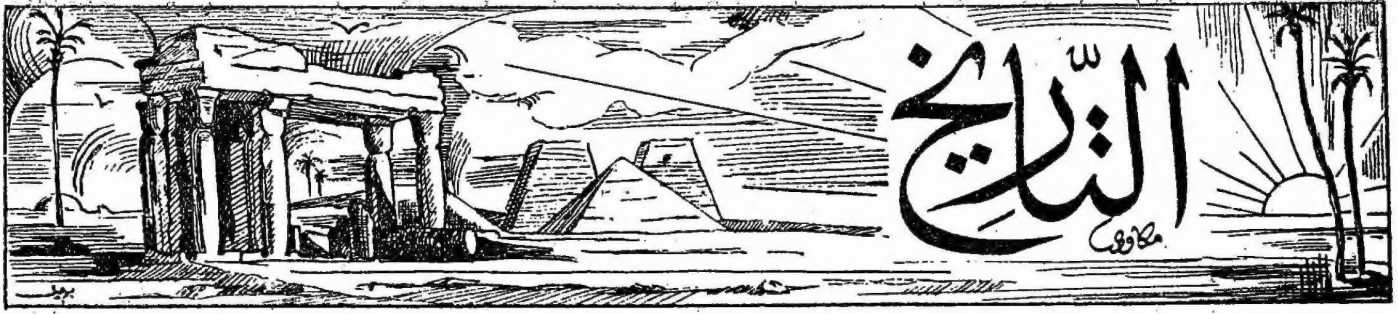
الواجب أن نعود إلى إحياء تلك السنة الحسنة التي سنها آباؤنا ، أحسن الله إليهم وأنابهم وأجزل عطاءهم .

لقد تكاثرت النصال على الموسيقيين فما يدرون أيها يتحملون ، وأيها يدفعون ؟

أيها الموسيقيون

لئن أعرض عنكم أهل الثراء والميسرة فتبدلوا الراديو بكم ، لقد يتولاكم برحمته من أودع الفن نفوسكم ، وألهمهم اسم الوجدان .
وإننا لتقدم إلى المسلمين في جميع الأقطار بأبلغ التهنئة ، سائلين إليه أن يصلح بالهم ، ويظهر قلوبهم ، ويوفقهم إلى الهدى والصلاح .

وكنز محمد عبد الحفيظ



السُّعْرَ وَالْمُوسِيقَى الْمِصْرِيَّةَ الْقَدِيمَةَ وَمَنْزِلَةَ الْمُوسِيقَى بَيْنَ الْعُلُومِ وَالْفُنُونِ

كان الشعر والموسيقى عند قدماء المصريين فنا واحدا ، وكانت الخطابة كذلك شعرا ملحنا ، فكان الموسيقيون هم الشعراء والخطباء والمؤرخون . وكانوا موضع تجلة الشعب وتقديسه ، يلقيهم طورا بالحكام وأخرى بالأنبياء وتراجمة الآلهة ، إذ كانت قصائدهم كلها عظات وحكم ، صادرة عن حكمة وتجربة ، ناطقة عن حق ، فوق ما حوته من جديد الابتداع وغزير المادة . وكانت تلك القصائد مرشد الشعب ومدرسته ، تبث فيه روح المدنية ، وتخلق من الطباع الوحشية رقة ولينا . كذلك كانت إصلاحا بين الأحزاب المتنافرة ، عاملا على نزع العداوة والبغضاء ، تقوى النفس وتسوقها إلى الفضيلة ، وذلك ما حمل أمثال أفلاطون على تفضيل الموسيقى المصرية القديمة على سواها ، برغم أنه أجنى عنها .

وكان الموسيقيون يشرحون في قصائدهم مختلف القوانين المدنية ، وأحكام الديانة ، وأصول الفلسفة ، والتاريخ وغير ذلك من العلوم والفنون . وإن بلوتارخ ، المؤرخ اليوناني المعروف ، الذي كان حجة القرن الأول الميلادي ليقول في هذا الصدد :

« إنه لم يكن للأقدمين واسطة لنشر العرفان غير الشعر الملحن » . ثم يقف على ذلك فيقول « لقد كان من الميسور لكل شاعر أن يلحن ما يقصده »

وهكذا كان الشعر غنايا ، والقصيد موسيقيا ، يتغنى به الشعب ، و يترنم به كل فرد من أفراد ، ويستمتع الجميع بلذاذة معانيه .

أما الغناء في الخطابة - وكانت شعرا - فعناه عند الأقدمين أن تعطى لكل كلمة نغمة خاصة تظهر روح تلك الكلمة ومعناها عند إلقائها حتى تخرج مقاطع الكلمات على أشكال متباينة تنال من قلب السامع ومشاعره وكان الشاعر يبتدىء قصيدته دائما بما معناه « إني أغنى » . وكان الخطيب إذا أخطأ في إحدى مقاطع الكلمات نخرج في النغمة عن أصول درجتها من الحدة أو الثقل عد ذلك فيه نقصا كبيرا ، ولحق به من العيب ما يلحق بخطيبنا العصري إذا ما أخطأ في مخرج كلمة أو حاد عن أصول القواعد النحوية .

ولقد جرت العادة أن يصطحب كل خطيب غازفا في أثناء إلقاء خطبته، يوقع له بآلته توقيعاً هيناً لا يشوش على الخطيب وإنما يعينه على الأداء.

وقد يكون من العجب أن يسود الشعر في ذلك العصر حتى يكون لغة الخطابة، وأن يتناشد الشعراء بالموسيقى، ويتحدث الخطباء بالألحان. إنما يسهل تصور ذلك إذا تحققنا أن حاجة القوم كانت تدعو إليه، وأن الناس في تلك العصور القديمة، لم يكونوا قد اهتموا إلى القراءة والكتابة، فما كان للعلماء من سبيل إلى نشر العلوم والقوانين بين الناس غير الأغاني التي من السهل أن يتلقونها، ويتوارثوها جيلاً بعد جيل. وكان قدماء المصريين يفضلون هذه الطريقة - طريقة نشر العلوم بواسطة الأغاني - على نشرها بواسطة الكتابة، حتى بعد اختراع الحروف الهجائية. وليس أدل على ذلك من القصة التالية:

في عهد الملك « تام »، وكان مقر حكمه مدينة طيبة، اخترع توت، أحد رجال حاشيته، الحروف الهجائية، ثم طلب إلى مولاه السماح له بتعميم هذه الحروف واستعمالها رسمياً في الدولة المصرية، زاعماً أن ذلك الفن - فن الكتابة - خير وسيلة لتقوية الذاكرة ونشر العلوم. فأجابه الملك بقوله:

« ينبغي، حين يخترع الإنسان شيئاً أو يتدع ما يدل على مهارته، أن لا يغفل التفكير فيما ينجم عن استعمال هذا الاختراع من الفوائد والمضار. وأنت، بصفة كونك أبا الحروف الهجائية. قد حملك ميلك إليها، وعطفك عليها أن تفكر فيما يؤدي إلى عكس الغرض المنشود منها، فأنت مستعملها قد يضطر إلى إغفال تمرين ذاكرته، وبعد أن كانت صور الأشياء نفسها تجول في خاطره فإنه سيكتفي اليوم بأشكال تلك الحروف الهجائية، اعتماداً على رسومها الظاهرة وإذن فقد اخترعت الحروف، لا لتقوى الذاكرة كما تزعم، بل لتشلها عن العمل. وإنك لن تكسب تلاميذك بتلك الوسيلة إلا مجرد خواطر بدل المعرفة الحقيقية. وأما من ناحية العلوم فسيستغنى الشعب عن معلميه ويكتفي بالقراءة، وبذلك يظن عامة الناس أنهم ملكوا ناصية العلم، وهم يجهلون كل شيء. وأما المسألة الاجتماعية فستزيدها حروفك تعقيداً، فالناس لن تحصل العلوم نفسها بل صوراً منها تخدعهم وتبعدهم عن الحقيقة. »

ولهذا الرأي دانت الأمم القديمة ردحاً من الزمن. فقد روى أن الهنود كانوا لا يلقون محاضراتهم، ولا ينشرون علومهم إلا بواسطة الشعر الملحن. كذلك يقول اشترابو إن البلاد الفارسية لم تكن تعرف حمد الآلهة وشكر الأبطال إلا في الشعر.

وقد ظل الكثير من الفلاسفة والشعراء، حتى بعد انتشار القراءة والكتابة، يدينون بمبدأ عدم استعمال الكتابة وعدم تدوين مؤلفاتهم. وإن هوميرو ليحدثنا أن الشاعر في عصره كان يأبى أن تدون قصائده بل يكتفي بألقائها. وكذلك منع ليكورج أن تدون قوانينه التي اشتملت عليها قصائده رغبة في أن تعم أغانيها البلاد وكانت الموسيقى عند قدماء المصريين فناً محترماً، بل كان ربانها. إذ كانت الموسيقى والديانة والفلك والطب والفلسفة كلها علوم مقدسة، دراستها والتبحر فيها وقف على الكهنة وحدهم. وإذن فلا عجب فيما رأيناه من عظيم اهتمامهم بأمرها.

وكان المصريون يعتقدون أن العلوم المقدسة تتصل كلها بعضها ببعض ولهذا كانت الموسيقى من أركان الديانة ، مديره الآلهة وحرسه الملوك ورجاله الكهنة .

أما عن اتصال الموسيقى بالفلك بصفة كونهما من العلوم المقدسة فكان وثيقا ، يرتبط الواحد بالآخر تمام الارتباط ، إذ كان المصريون يجدون شبا كبيرا بين الأجرام السماوية في انتظام حركتها وارتباطها ، بعضها ببعض ، وبين النغمات الموسيقية التي تتألف منها الألحان ، لما يقع بينها من نظام ثابت وارتباط مناسب . ثم ألم يكن عدد الكواكب خمسة في بادئ الأمر هي : عطارد والزهرة والمريخ والمشتري وزحل . وكذلك كان السلم الموسيقي الذي هو أساس جميع الألحان الموسيقية خماسيا ، فلما زاد عدد الكواكب إلى سبعة ، بأضافة الشمس والقمر إليها ، أصبح السلم الموسيقي سباعيا كذلك .

وكانوا يرمزون لكل نغمة من النغمات السبع بالرمز الهيروغليفي الذي كانوا يرمزون به لمائلها من الكواكب ولذلك استطاعوا تدوين سلمهم الموسيقي المكون من السبع النغمات الأساسية ، ولو أن ذلك لم يمكنهم من تدوين ألحان أغانيهم . وكما اشتمل السلم الموسيقي على سبع نغمات ، كذلك اشتمل الأسبوع على سبعة أيام . فهم يقابلون الموسيقى بالفلك دائما .

ولقد اهتم المصريون بواسطة هذه المقابلة إلى إيجاد النسب التي عليها هذه النغمات أكثر توافقا ، ذلك أنهم كانوا يعتقدون أن كل ساعة من ساعات اليوم توافقها نغمة خاصة من تلك النغمات السبع ، فالساعة الأولى من أول يوم من أيام الأسبوع توافق النغمة الأولى ، والساعة الثانية توافق النغمة الثانية ، وهكذا حتى يوافق على جميع النغمات فيبتدأ من أولها ثانية ، فالساعة الثامنة من اليوم نفسه توافق النغمة الأولى ، والساعة التاسعة توافق النغمة الثانية وهكذا . . . ولما كانت ساعات اليوم أربعاً وعشرين ساعة وعدد النغمات سبع نغمات ، فإن اليوم الأول ينتهي بالنغمة الثالثة ، ويبدأ أول ساعات اليوم الثاني بالنغمة الرابعة . وهكذا تكون نغمة أى ساعة من ساعات اليوم هي الرابعة لنغمة مماثلتها من ساعات اليوم المتقدم ، فإذا جاء الموسيقى وعزف نغمات ساعة خاصة من أيام الأسبوع ، ولتكن الساعة الواحدة بعد الظهر مثلا ، نشأ من تلك النغمات سلم موسيقي كل نغمة فيه هي الرابعة لسابقتها . فإذا عزف هذا السلم بالعكس . أعنى من آخر الأسبوع إلى أوله ، نشأ عن هذا الضرب سلم خماسي ، هو السلم المصري القديم ، ومن الغريب أنه بهذه الطريقة - طريقة موافقة الموسيقى للفلك - يظهر كيف أن النغمتين الرابعة والخامسة هما أشد النغمات توافقا مع نغمة القرار وجوابها ، وهو ما تؤيده الموسيقى ورياضياتها . وهذا أقدم ما عرف من علم الانسجام الصوتي ، الهارموني ، ويسميه الموسيقيون تعدد الأصوات .

أما ارتباط الموسيقى بالدين عند قدماء المصريين فقد كان قويا متينا ، على نحو ما سبقت الإشارة إليه . وإن اعتقادهم الديني لينهض دليلا صادقا على عظيم تقديرهم لهذا الفن . وإني لمورد في هذا الصدد ما كتبه أحد كتاب الفراعنة الاقدمين ، يقول :

« منذ تسلط أوزيريس على أرض مصر رفع عنها الفاقة والحياة الهمجية بأرشاده إياها إلى روح الاجتماع

وسر الحياة بما سنه فيها من القوانين ، ووجوب تعظيم الآلهة ، فهدب العالم كله ، وأدخل اليه المدنية بغير استعمال السلاح ، بل باستعمال أشرف فنونه وأحلاها ، وهى الموسيقى والشعر .

ولكن من هو أوزيريس هذا الذى أرشد المصريين بأغانيه إلى سر الحياة فهدبهم ، وأدخل المدنية في العالم بأسره ؟ هو معبودتهم الشمس التى لم ينظروا إليها كمنبع للضوء والحرارة فحسب ، بل كمصدر للحياة ، يستمد منها الانسان نشاطه في العمل ، والأرض قوتها للنتاج ، ناراها العبقريّة البشرية التى تهب الناس الفنون وكل ما فيه صلاحهم .

ولقد كان أوزيريس ، وهو إله الموسيقى ، يحب السرور والموسيقى والرقص . وكان له فرقة من الموسيقيين بينها سبع بنات من أمهر النابغات في فروع هذا الفن « وقد أطلق اليونان عليهن فيما بعد الآلهة السبعة للفنون الجميلة ، وأسماها كلا منها « موسى » ومنها أصل اشتقاق لفظة « موسيقى » .

كذلك كان معبودهم « هوروس » شقيق « أوزيريس » إله للتوافق والنظام ، وكان مدير الموسيقى ، والمشرف على العزف بالآلات .

ويقول « بلوتارخ » المؤرخ اليونانى القديم ، إن المصريين كانوا يعتقدون أن الآله « مانه كيروتى » (مانيروس) ومعناه ابن الأبدية ، هو أول مخترع لهذا الفن .

فاذا كان قدماء المصريين يلقبون مخترع الموسيقى بابن الأبدية ، أو يحيطون أوزيريس بفرقة من الموسيقيين لاعتقادهم أنه يسر بذلك ، أو يلقبون مديرها بأله النظام والتوافق ، فانما يدل كل هذا على مقدار رقى تفكيرهم في هذا الفن بشكل لم يسبقهم فيه أرقى الشعوب الحديثة .

http://Archivebepa.Sakhrit.com

إلى هنا انتهى بحثنا في الموسيقى عند قدماء المصريين ، وقد رأينا عظمتهم في كل ناحية من نواحيه ، وليس بعجيب أن نرى لهذا الفن ذلك الشأو العظيم في بلد كان مهد الحضارة ومنبع العرفان ، تشع منه إلى العالم بأسره نور جميع العلوم والفنون

ورغبة في إمتاع حضرات القراء بأكبر قسط من المدنية المصرية القديمة رأينا ، قبل ختام هذا البحث ، أن ننشر لهم ، فيما يلى ، صورة تبين مختلف أنواع الرقص في ذلك العصر ، مما يدل على مدنية واسعة النطاق قد يتبين منها القارئ ثبعية أوروبا في هذا الفن لأولئك القدماء

وستتابع البحث التاريخي إن شاء الله في العدد المقبل من « الموسيقى » ، في بقية الممالك القديمة مبتدئين بالموسيقى في بلاد الصين

النور والظلام - أثرهما في التأحين الموسيقى

جاءنا بحث قيم بهذا العنوان من حضرة الموسيقى الأديب عباس يونس أفندى ضاق نطاق هذا العدد عن نشره وموعد حضرات القراء به العدد القادم

بحوث علمية

«Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage fuer die Theorie der Musik.»

وقد تناول فيه بحث نظرية السماع ، بحثاً أخذ به العالم أجمع ودلت التجارب المختلفة على صحته وتأايده . وسنحاول اليوم تلخيص هذه النظرية تلخيصاً لا ينتقص جوهر التوسع فيها حتى ينتفع بها جمهور الموسيقيين .

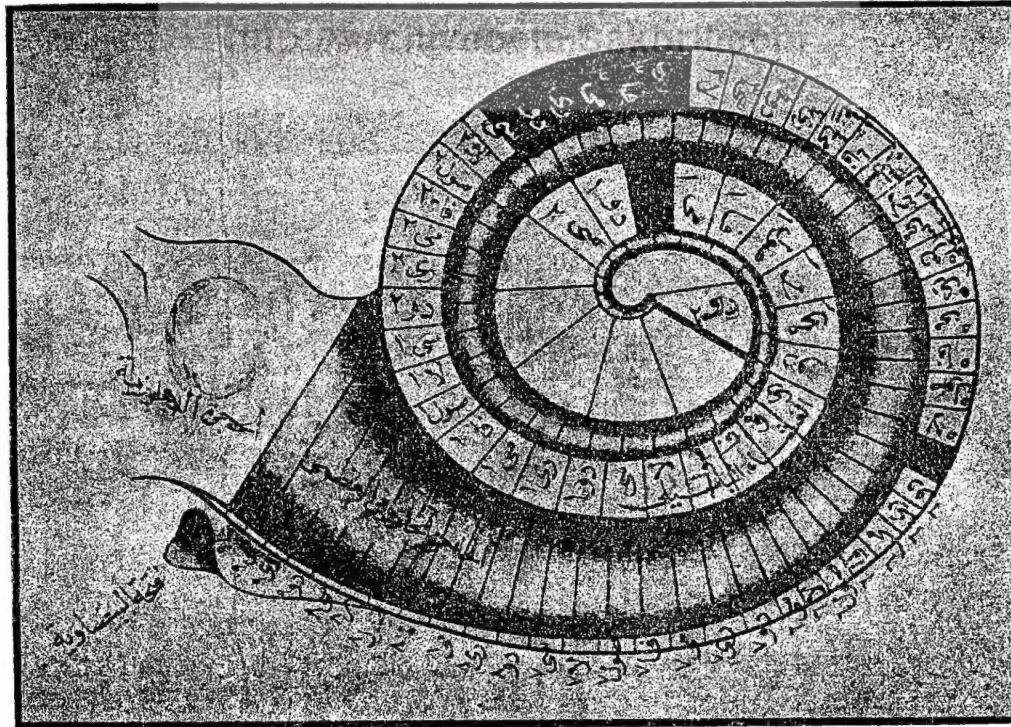
نظرية هلمهولتز

للغشاء الباسيلي ، في الأذن الداخلة ، ألياف مشدودة أقرب شها بالأوتار المشدودة ، يمكن اعتبارها قادرة على الاهتزاز بذاتها .

وأساس نظرية هلمهولتز اعتبار تلك الألياف بمثابة رنانات ، كل منها مضبوط على صوت معين ، يتأثر به ،

ويجاوب عليه بالتذبذب إذا مارن هذا الصوت .

« أنظر الشكل »
وهذه الأوتار ، الألياف ، أقصر ما تكون عند قاعدة القوقعة ، ثم تتدرج في الطول



مواضع الاصوات المختلفة الحدة من الغشاء الباسيلي

حتى تبلغ زيادتها في قمة القوقعة ١٢ مثلاً .

الجهاز السَّمْعِيّ والنقاط الأصوات

السمع ونظرية "هلمهولتز" فيه

ليست معرفة الناحية التشريحية للأجزاء التي يتركب منها الجهاز السمعى ، ولا الوقوف على وظائف تلك الأجزاء ، وما يتصل بها ، بكافية لتفسير نظرية السماع . ولقد ظل هذا الأمر مشكلة قائمة بين العلماء في الأزمنة

المختلفة ، تعددت فيها النظريات حتى أخرج العالم الألماني هيرمان هلمهولتز

Hermann
Helmholtz

(١٨٩٤-١٨٢١)

كتابه المسمى

« علم
الاحساسات

الصوتية بصفة

كونها أساساً فسيولوجياً للنظرية الموسيقية ، في سنة ١٨٦٣ حتى تبلغ زيادتها في قمة القوقعة ١٢ مثلاً .

ومعلوم أن الأوتار ، الألياف ، الطويلة تناسب النغمات الغليظة ، كما تناسب القصيرة منها النغمات الحادة .

فاذا ما تأثرت الطبلة بصوت موسيقى من الخارج انتقلت التموجات إلى عظيمات الأذن الوسطى ، ومنها إلى غشاء الفتحة البيضاوية فاندفع السائل الأول إلى الدهليز ، ومنه إلى الحجرة العليا للقوقعة . وهذا التأثير يضغط غشاء ريسنر ، إلى أسفل فيضغط على السائل الثاني في الحجرة الوسطى فيؤثر على الغشاء السفلى ، الباسيلي . . وعندما يتأثر هذا الغشاء الباسيلي بصوت ما ، تتأثر منه عدة مواضع يتناسب عددها مع الأصوات الجزئية البسيطة التي يتركب منها هذا الصوت الأول .

ويمكن أن يقال إن التموجات الصوتية المركبة يحدث لها تحليل . وكل وتر من هذه الأوتار « الألياف » المتأثرة في الغشاء الباسيلي يؤثر بدوره في نهاية العصب المتصل به . وتنقل هذه التأثيرات مجتمعة إلى المخ فتحدث فيه تفاعلا نفسيا ، بسيكولوجي ، يحيلها إلى صوت . وفي المخ كذلك يمكن الشعور بمختلف الأصوات .

ووافق هذه النظرية يتحلل كل صوت تستقبله الأذن إلى الأصوات الجزئية البسيطة التي يشتمل عليها ، وتتحول التموجات الصوتية المركبة إلى تموجات فرعية بسيطة . وبناء على هذا فإن مجموعة الأصوات التي تستقبلها الأذن من الخارج تتحول أولا إلى أصوات منفردة ، ثم يتحلل كل من هذه الأصوات إلى الأصوات الجزئية البسيطة التي يتركب منها .

ويؤثر كل صوت جزئي من هذه الأصوات البسيطة في موضع معين من الغشاء الباسيلي . ويتأثر به وتر واحد من أوتار « ألياف » هذا الغشاء التي تبلغ حوالي ٥٠٠٠ وتر . فاذا قيل ، تبعاً للنظرية العامة للرنانات ، أن التأثير بصوت معين لا يقتصر على وتر واحد من الأوتار « الألياف » بل تتأثر به مجموعة متجاورة ، قلنا إنه يتوسط هذه المجموعة وتر واحد مضبوط منطبق تمام الانطباق على هذا الصوت « كما في الشكل » ولهذا فإن تأثير هذا الوتر به يكون أشد بكثير من جميع ما يجاوره من الأوتار .

ومن خواص أوتار « ألياف » الغشاء الباسيلي سرعة عودتها إلى حالتها الطبيعية بعد تأثرها بصوت ما ، فلا يظل تأثرها بصوت ما طويلا ، ولهذا فإنه في استطاعتنا أن نميز في السماع أسرع الأصوات المتتابعة كأصوات الترددات « الزغردة » تميزا واضحا جيدا ، بل إننا لنميز في الحرف المشدد من كلمة

فترة الصمت القصيرة برغم قصرها ، كزمن الصمت في الدال المشددة من كلمة « مد » مثلا .

ويقرر هلمهولتز في سرعة ضعف الأصوات بعد سماعها أنها بعد أن تستقبلها أوتار « ألياف » الغشاء الباسيلي بمقدار ١/٥ ثانية تضعف قوتها حتى تصل ١/١٠ من شدتها الأولى .

ولا يحدث الأحساس بسماع الأصوات إلا إذا تأثرت أوتار « ألياف » الغشاء الباسيلي بذبذبتين على الأقل .

أما تمييز الأصوات فلا يحدث إلا إذا تتابعت الذبذبات عشر مرات أو خمسة عشرة مرة على الأقل . أما نوع الصوت فلا يمكن تمييزه في أقل من ٢٥ ذبذبة .

ولقد قامت عدة اعتراضات ضد نظرية هلمهولتز هذه ، إلا أن تلك الاعتراضات نفسها كانت مؤيدة لصحة هذه النظرية مبرهنة على صوابها ، فقد أثبت علم الأمراض « الباثولوجيا » أنه إذا أتلّف الجزء العلوي من القوقعة في أذن كلب فإنه يصبح أصم بالنسبة للنغمات الغليظة في حين أنه لا يزال يسمع النغمات الحادة وعلى العكس من ذلك ، إذا أتلّفت قاعدة القوقعة فإن الكلب يصبح أصم بالنسبة للنغمات الحادة ، دون الغليظة . كذلك إذا نهنا حيوانا بصوت معين مدى زمن طويل فإن جزءا معينا من « عضو كورتى » يفسد فاذا كانت هذه النغمة حادة وجدنا أن الألياف القصيرة هي التي فسدت ، وعلى العكس إذا كانت النغمة غليظة كانت الألياف الطويلة هي التي تتأثر ويصيبها الفساد .

وإن نظرية هلمهولتز لتفسير لنا بسهولة ما نصادفه أحيانا في بعض الأشخاص الذين لا يسمعون أجزاء خاصة من السلم الموسيقي ، وذلك بسبب مرض موضعي أصاب بعض ألياف الغشاء الباسيلي في الموضع الخاص بهذه الأصوات حال دون سماعهم لها .

وبهذه النظرية يمكن كذلك تفسير ظاهرة أخرى يسميها الطب « السماع المزدوج غير المتوافق » وهي أن يسمع بعض الناس الصوت الواحد في الأذنين بدرجة مختلفة .

ومنشأ هذا اختلاف تأثر ألياف الغشاء السفلي في إحدى الأذنين عن الأخرى بسبب مرض أو التهاب أو ماشا كل ذلك ولما كانت نظرية هلمهولتز هذه قد أفسدت جميع النظريات المختلفة التي تعلل كيفية السماع . فأننا لانرى فائدة في التعرض لهذه النظريات ، أو مناقشتها ، اكتفاء بما تقدم .

المُلِكُ المُوَسِّيقِيُونُ

ويتبارون فيه بالتغنى والعزف ، وهو ، لحذقه ، لا يفوته من صنعتهم ولا ضربهم صوت ، حتى لقد سمعه أحمد بن حمدون يقول : ما غناني إسحاق الموصلي قط إلا ظننت أنه قد زيد لي في ملكي ، ولا سمعته يغني غناء ابن سريج إلا ظننت أن ابن سريج قد نشر..... وإن اسحق لنعمة من نعم الملك لم يحظ بمثلها ، ولو أن العمر والشباب والنشاط مما يشتري لا شترتين له بشرط ملكي .

أقول مثل هذا القول خليفة يتولى شئون المسلمين بما عرف عن الواثق من العلم والمعدلة وتحري أحكام وسائل الحكم والسلطان ، إلا أن يكون موسيقياً متمكناً من دقائق الصنعة ، مُلماً بفنونها ؟

ولقد كان يميل ، في بعض مجالسه حتى وهو ولي عهد ، إلى الأغراء بين المغنين والتضريب بينهم لذاذة بما يستنبطونه من الحُجج في جدالهم ، من ذلك أن اجتمع في مجلسه وهو ولي عهد جماعة من فحول المغنين ، فاشتبهى أن يضرب بين مخارق وعلويه وإسحق ، ففعل حتى تهاوتوا ، ثم قال لأسحق كيف هما الآن عندك ؟ قال : أما مخارق فنناد طيب الصوت ، وأما علويه فهو خير حماري العبادي (١) ، فوثب علويه مغضباً ثم قال للواثق : جواريه حرائر ، ونساؤه طوالق ، لئن لم تستحلفه بحياتك وحق أهلك ، أن يصدق عما أسأله عنه ، لآتوبن عن

(١) يشير بهذا إلى المثل المشهور ، وهو ما يقال من أنه كان

لعبادي حماران ، ف قيل له أي حماريك شر ؟ قال : هذا ثم هذا ، وهو مثل يضرب في خلتين إحداها شر من الأخرى

أَمِيرُ الْمُؤْمِنِينَ الْوَائِقُ بِأَبَدِهِ

للكاتب عز العرب بن علي

وكذلك كان من أمراء المؤمنين من تعشق الموسيقى وأغرم بها ، ووضع فيها أصواتاً تغنى بها ، وهو خليفة ، في بعض مجالسه ، واحتكم في ضربها وأنغامها إلى فحول المغنين . ومن هؤلاء الواثق بالله ، وهو أبو جعفر هارون بن المعتصم بن هارون الرشيد ، ولد بطريق مكة سنة ١٨٦ هـ ، وبويع بالخلافة عقب وفاة أبيه في يوم الخميس ٨ من ربيع الأول سنة ٢٢٧ هـ ، ولم يزل خليفة إلى أن توفي لست بقين من ذي الحجة سنة ٢٣٢ هـ ، فكانت مدة خلافته خمس سنين وتسعة أشهر وخمسة عشر يوماً ، وسنه ستاً وثلاثين سنة .

اشتبهى الواثق الغناء فطلبه ومهر فيه ، وكان قتي ولاية عهده ظرفاً ولهواً وسماحة ، وكان فوق ذلك . وهو خليفة واسع المعروف ، محباً للعدل يتفقد رعيته ، ويرحمه ، وكان مبغضاً للتقليد وأهله ، محباً للأشراف على علوم الناس وآرائهم ممن تقدم وتأخر من الفلاسفة والمتطبيين ، وكان له مجلس يعقده للنظر بين الفقهاء والمتكلمين في أنواع العلوم والسمعيات في جميع الفروع ، فكانت سيرته في ذلك سيرة عمه المأمون .

وكان له أيضاً مجلس يحضره المغنون والضراب جميعاً ،

الغناء ما عشت ، فقال له الوراق : لاتعربد يا علي ، نحن نفعل ما سألت ، ثم حلف إسحاق أن يصدق خلف ، فقال له : من أحسن الناس اليوم صنعة بعدك ؟ قال أنت ، قال : فمن أضرب الناس بعد ثقيف ؟ قال : أنت ، قال فمن أطيب الناس صوتاً بعد مخارق ؟ قال : أنت ...

وليس أدل من هذا على أن الوراق كان أحسن الناس صنعة ومن أطيبهم صوتاً وأحذقهم ضرباً .

وهذا حق ، فلقد أنشد أحد الأعراب هذه الآيات :

ألا قاتل الله الحمامة غدوة

على الغصن ماذا هيئت حين غنت

تغنت بصوت أعجمي فهيئت

من الشوق ما كانت ضلوعي أجنت

فلو قطرت عيني امرئ من صباية

دماً قطرت عيني دماً فألمت

فما سكنت حتى أويت لصوتها

وقلت ترى هذي الحمامة جنت

ولي زفرات لو يدمن قتلني

بشوقي إلى نأي التي قد تولت

إذا قلت هذي زفرة اليوم قد مضت

فمن لي بأخرى في غد قد أظلت

فيا نحني الموتى أقدرني من التي

بها نهلت نفسي سقاماً وعلت

لقد بخلت حتى لو اني سألتها

قدى العين من سافى التراب لصنت

فقلت ارحلا يا صاحبي فليتني

أرى كل نفس أعطييت ما تمت

حلفت لها بالله ما أم واحد

إذا ذكرته آخري الليل حنت

وما وجد أعرابية قدفت بها

صروف النوى من حيث لم تك ظنت

بأكثر منى لوعة غير أتي

(١) أجمعهم أحشائي على ما أجتت

أنشد أعرابي هذه الآيات فتخير منها الوراق هذين البيتين

أيا منشر الموتى أقدرني من التي

بها نهلت نفسي سقاماً وعلت

لقد بخلت حتى لو اني سألتها

قدى العين من سافى التراب لصنت

فصنع فيهما لحناً غاية في الجودة حتى أعجب به إعجاباً شديداً

ثم وجه بالشعر إلى إسحق الموصلي وأمره أن يغني فيه ، فصنع فيه

لحناً من أحسن صناعته ، فلما سمعه الوراق عجب منه وصغر لحنه

في عينه وقال : ما كان أغنانا أن نأمر إسحق بالصنعة في هذا

الشعر لأنه أفسد علينا لحننا .

ومن رأى بعض الثقات أن الوراق اغتمط نفسه فيما رأى

من تفضيل لحن إسحق على لحنه ، فلقد كان عبد الله بن المعتز

يخلف أن الوراق ظلم نفسه في تقديمه لحن إسحق في « لقد بخلت »

قال : ومن الدليل على ذلك أنه قلما غنى في صوت واحد بالحنين

فسقط أجودهما وشهر الدون ، ولا يشهر من اللحنين إلا

أجودهما ، ولحن الوراق أشهرهما ، وما يروى لحن إسحق إلا

..

العجائز ومن كثرت روايته .

والذي يعيننا من هذا الحديث أن ألحان الوراق كانت

موضع مفاضلة بينها وبين ألحان إسحاق الموصلي ، وهو أجود

أهل ذلك الزمان صناعة ، والغناء والعزف صناعته وصنعة أبيه

ويجلى هذا عن ظاهرة لا يحوم حولها شك ، وهي أن أمير

المؤمنين الوراق بالله كان موسيقياً من الطراز الأول ويعد في

صدر الطبقة الأولى من المجيدين في عصره ، بل لقد شهد له

إسحق الموصلي فقال وقد سئل : أيما أجود ، لحنك في « خلي »

(١) يقال ججم شيئاً في صدره إذا أخفاه ولم يديه

عوجا ، أم لحن الواثق ؟ فقال لحنى أجود قسمة وأكثر عملا ، ولحنه أطرب لأنه جعل رذته من نفس قسمته ؛ وليس يقدر على أدائه الا متمكن من نفسه ، ثم قال : ما كان بحضرة الواثق أعلم منه بالغناء .

وأكبر الظن أن الواثق كان يعتقد أن لحن إسحق في « لقد بخلت » أحسن صنعة من لحنه . فغلبت عليه معرفته بعلوم الموسيقى واعتداده فيها ، وعز عليه ، مع اعترافه لإسحاق وصنعة وسعة حيلته ، أن يفسد عليه لحناً أعجب به وارتضاه لحفظها لإسحاق حتى صنع لحنه في ،

خليل عوجا من صدور الرّواحل

بجرعاء (١) جزوى فابكيا في المنازل

لعل انحدار الدمع يعقب راحة

من الوجد أو يثني نجى البلابل

وظن إسحق أنه أعجز . فصنع الواثق لحناً في صوت إسحاق في إيقاعه وطريقته ، وأمر من وراء الستارة فغنوه على مسمع من إسحق ؛ فقال ، قد والله يا أمير المؤمنين بغضت إلى لحنى وسمجته عندي ، قد والله يا أمير المؤمنين اقتصصت مني في « لقد بخلت » وزدت .

وهذه مقدرة لا يعتد بها إلا الراسخ في علوم الموسيقى ، المجود في فنونها ، وهى كذلك طبيعة العبقرين من الفنانين في متوع الفنون ، فقد يقول الشاعران في غرض واحد فيجود أحدهما ، فما تهدأ ثورة النبوغ في نفس الثاني حتى يجود في غرض آخر يشو به صاحبه .

لقد كان الواثق محكم الصنعة ، يتصرف في جميع بسط الأيقاعات ، قوى الطبع سهل المسلك ، نافذ البصيرة في جميع فنون الغناء .

غنته « شجى » التى وهبها له إسحق :

(١) الجرعاء الأرض ذات الحزونة تشاكل الرمل ، وجزوى

موضع بنجد ، والبلابل الهموم في الصدور .

الطلول الدوارس فارقها الأوانس

أوحشت بعد أهلها ففى قفر بسابس

وكان في مجلسه مخارق وعلويه ، فقال الواثق : والله لو عاش معبد ماشق غبار إسحق في هذا الصوت ، فقال له : إنه لحسن يا أمير المؤمنين ، فغضب وقال : ليس عندك فيه إلا هذا ، ثم أقبل على أحمد بن المكنى فقال : دعنى من هذين الأحقين أول بيت في هذا الصوت أربع كلمات « الطلول » كلمة ، و « الدوارس » كلمة ، و « فارقها » كلمة ، و « الأوانس » كلمة فانظر هل ترك إسحق شيئاً من الصنعة يتصرف فيه المغنى لم يدخله في هذه الكلمات الأربع ؟ بدأ بها نشيداً ، وتلاه بالبيسط وجعل فيه صياحا واسجاحا ، وترجيجاً للنغم ، واختلاسا فيها ، وعمل هذا كله في أربع كلمات . فهل سمعت أحداً تقدم أو تأخر فعل مثل هذا أو قدر عليه ؟

ولقد كان مع تقدمه وعلو كعبه في فنون الموسيقى جواداً أرحمياً يذوق على المغنين ، ويسد مفقرتهم ، ويزيد في مسارهم . غنى علويه بين يديه يوماً .

خليل لى سأهجره لذنبت لست أذكره

ولكنى سأرعاه وأكتمه وأستره

وأظهر أنى راض وأسكت لأخبره

لكى لا يعلم الواشى بما عندى فأكسره

فطرب الواثق طرباً شديداً ، واستحسن اللحن ، وأمر لعلويه بألف دينار . ثم قال : أهذا اللحن لك ؟ قال : لا يا أمير المؤمنين ، هو لهذا الهزبر « يعنى إسحق » وكان إسحق حاضرا فضحك الواثق وقال : قد ظلمناه إذن ، وأمر لإسحق بثلاثين ألف درهم .

ولقد خرج إسحق مع الواثق إلى النجف فلما داروا بالحيرة ومثروا بدياراتها ، رأى إسحق دير مريم فأعجبه موقعه وحسن بنائه فقال :

نعم المحل لمن يسعى للذته

دير لمريم فوق الظهر معمور

ظل ظليل وماء غير ذى أسن

وقاصرات (١) كأمثال الذمى حور

فقال الواصل : لانصطح والله غداً إلا فيه ، وأمر بأن يعد

فيه ما يصلح من الليل ، ثم أمر بمال ففرق على أهل ذلك الدير .

والواصل فى هذا سر أليه ، فلقد كان أمير المؤمنين المعتصم

فيأح اليه ، يكرم المغنين ، ويغنى عليهم .

دخل عليه إسحق يوماً بسر من رأى ، فإذا الواصل بين

يديه وعندده علوية ومخارق ، فغناه مخارق صوتاً فلم ينشط له ،

ثم غناه علويه فأطربه ، فلما رأى إسحق طربه لغناه علويه دون

غناه مخارق اندفع فغناه لحنه :

تَجَنَّبْتُ لَيْلِي أَنْ يَلْبِغَ بِكَ الْهَوَايَ

وهيهات كان الحب قبل التجنب

ألا إنما غادرت يا أم مالك

صدى أينما تذهب به الريح يذهب

فأمر لأسحق بألف دينار ولعلويه بخمسمائة .

كذلك كان الواصل حتى اعتبطته المنية ، ولقد دخل عليه إسحق

الموصل يوماً يستأذنه فى الانحدار إلى بغداد فقال : بحياتى غن .

(١) القاصرة من النساء التى لاتمد عينها إلى غير بعلمها .

ألا إن أهل الدار قد ودعوا الدار

وإن كان أهل الدار فى الحى أجوارا (١)

وقد تركوا قلبى حزينا متما ..

بذكرهم ، لو يستطيع لقد طارا

قال إسحق : فتطيرت من اقتراحه لهذا الصوت وغنيته له

فشرب عليه ، وأذن لى فأنصرفت ثم كان آخر عهدي به .

ولم تشغل الموسيقى أمير المؤمنين الواصل بالله عن النظر فى

شئون رعيته وإجراء العدل بينهم ورعاية مصالحهم ، بل لقد

كان فى هذا جد حريص ، يتفقد أحوال الرعية ، صغيرها

وكبيرها .

فلقد علم أن كتابه وعماله اختانوه فيما عهد اليهم حفظه من

مال الدولة ، فأوقع بهم وعذبهم حتى أدوا المال الذى ظن أنهم

اختلسوه ، وبلغ مقدار ما استرده منهم ١٧٢٢٠٠٠ دينار .

وكان شجاعاً يقود الجيوش بنفسه إن نشبت حرب ، وقد

أصيب بعللة الاستسقاء فكانت سبباً فى وفاته . وبموته مضى على

الدولة العباسية قرن كامل ، ختم بانهاء الخلفاء العسكريين الذين

يقودون الجيوش بأنفسهم ويخوضون غمار الحروب هازئين

بالموت ، ولا يسكنون إلى اللهو والترف وفراغ البال .

(١) الأجوار جمع جار وهو الذى يجاورك فى دار أو غيرها

من إدارة المجلة

إجابة لرغبة الكثير من القراء الكرام - تعلن إدارة المجلة استعدادها

لأرسال الأعداد السابقة من مجلة الموسيقى

نظير مبلغ ٢٢ ملياً عن كل عدد خالصاً أجرة البريد وهذا السعر لغاية أول يناير القادم

بحوث فنية

التوزيع الموسيقي للآلات

لحضرة الأستاذ الفاضل صاحب التوقيع

والنحاسية) والأيقاعية تعطى لونا يختلف كل الاختلاف عن اللون الأول... ولتقريب وجه الشبه بين ألوان المصور وأصوات الموسيقى يمكن القول بأن الوضع الأول للسمفوني على البيانو أشبه شيء بصورة لم تستكمل ألوانها، والوضع الثاني للسمفوني موزعة على الأوركستر... هو نفس الصورة السابقة قد لونت بالأوركستر تلك الألوان البهجة

ولما كان علم الأوركستراسيون في الحقيقة علم يبحث في طريقة استعمال وتوزيع ألوان الأصوات المختلفة على الآلات فإنه يجب الإلمام بما يدور حول ميكانيكية الآلات الموسيقية المختلفة التي تستعمل عادة، وكيفية استعمالها، وموازنة أصواتها بعضها ببعض، وما شابه ذلك مما سيرد ذكره في حينه.. وليس هذا وحده كافيا لبلوغ الدرجة المطلوبة... إذ أن إدماج الأصوات بعضها ببعض لتخرج أوركستر جميلة هي، بلا شك وفوق كل ما ذكر، هبة طبيعية كما هو الحال في تأليف اللحن نفسه (melody)... وليس نتيجة نحصل عليها بمجرد الإلمام بعلم الآلات وميزاتها، ومثلنا في هذه كالمصور الذي له دراية تامة بكنهه وتركيب كل لون من ألوان علته ولكنه يعجز عن أن يخرج للناس صورة تستحق الإعجاب... وكما أن لكل مصور ماهر روحه وطريقته الخاصة في تركيب ألوانه ومزجها كذلك لكل مؤلف موسيقى طريقته في توزيع أصوات موسيقاه وإدماجها.

ومثل الذي يخطئ أوركستر لموزار من أجل قطعة موسيقية لفاجنار كمثل من ينتقد صورة زيتية لمصور ماهر من أجل صورة أخرى لمصور آخر... وطلاهما خطئ إذ أن لكل موسيقى ولكل مصور وحيه وروحه ومذهبه وفكرة يرمى

التوزيع الموسيقي للآلات (أوركستراسيون) هو توزيع لقطعة موسيقية تؤلف خصيصا لتؤدي موسيقاها فرقة موسيقية كاملة متعددة الآلات تسمى «أوركستر»

ولا يطلق اسم الأوركستراسيون على توزيع قطعة موسيقية على آلات من فصيلة واحدة كالآلات المجموعة الثلاثية أو الرباعية (الكمان والفيولا والفيولنيل والكونترا باص) مثلا، فكلها من فصيلة واحدة وهي فصيلة الكمان. بل يطلق على التوزيع على أكبر مجموعة من الآلات المختلفة التي تتألف منها عادة فرقة «الأوركستر أو الباند»

والقطع الموسيقية إما أن تكون آلية فقط أي موسيقى صامتة، أو غنائية، ذات صوت واحد أو أكثر، مصحوبة بالآلات. وفي هذه الحالة الثانية تنصب كلبة الأوركستراسيون على توزيع الموسيقى التي تصحب الغناء أي الهارموني، على مختلف الآلات المستعملة.

والأوركستر للموسيقى، بما يحتوي عليه من الآلات ذات الأصوات المختلفة، كاللوحه للمصور بما تحتوي عليه من مختلف الألوان واندماجها. فلو أننا قارنا التأثير الذي نشعر به عند سماعنا سمفوني لبتهوفن أو لمندلسون يلعبها عازف بالبيانو وبين ذلك التأثير الذي نحسه عند ما تؤدي هذه السمفوني بعينها موزعة على آلات أوركستر كامل لوجدنا بلا شك أن كمية الأصوات المختلفة التي تحدث من جملة الآلات الوترية والنفخية (الخشبية

اليها هي سر من أسرارها .

علم التأليف الأنسجامي (الهارموني)

وهذا العلم ، وعلم الأصوات المتقابلة (الكوتريون) هما أهم ما يجب على المؤلف الموسيقى معرفته عندما يوزع موسيقاه على الآلات فهما يتمكن من إدخال ألحان انسجامية (هارمونية) أخرى على لحن القطعة الأصلي "melody" فتتسجم جملة هذه الألحان فتصبح القطعة غنية بموسيقاها قوية التأثير .

وفي دراسة علم الهارموني والكوتريون معرفة للمفاتيح المختلفة التي تدون بها مناطق الأصوات كمفاتيح الألتو والتنور ومفتاح دو ، السبرانو ، ولو أنه لا يستعمل كثيراً في تدوين الموسيقى الصامتة التي تؤديها الآلات ، بل يستعمل عادة لصوت المغنية السبرانو ، وهو شائع الاستعمال في الطبقات القديمة للأوبرات والمؤلفات الصوتية

ولئن كانت هناك صعوبة في استعمال هذه المفاتيح فلتسهيل ذلك يجب الأكثر من الاطلاع على الطبقات القديمة لموسيقى الكنائس حيث يدون فيها صوت السبرانو والألتو والتنور بمفتاح دو ، وليست هناك أصوات أخرى تصحبها غير صوت الباس

وعند ماتم معرفة هذه المفاتيح يجب الأكثر من القراءة في مجموعة الأسطر الرباعية للآلات الوترية وتحتوي على أربعة مدرجات ، وفي كثرة الاطلاع فائدة عظيمة تناسب واستقلال أصواتها كل عن الآخر . . . كما أنه يجب أن تسمع الأربعة الأصوات دفعة واحدة . ولا يقصد هنا بسماع أصوات القطعة أن تعزف بالبيانو ؟ . . . فان ذلك يقضي قضاء مبرماً على تلك القوة التي يجب تربيتها وتنميتها وهي التي كان يسميها « جون هولاه » « قوة السماع بالنظر » أي أن يتخيل الصوت حتى يتكاد تسمع الأصوات المختلفة بمجرد النظر إليها .

ومتى أصبح من السهل قراءة المجاميع الرباعية أو الخماسية

ومن العيب أن يحاول موسيقى تأليف قطعة لأوركستر مالم يلم إلماماً كافياً بالتأليف الموسيقى وفروعه وقواعده كما أنه غير ممكن لشخص التفكير في عمل صورة قبل دراسة لفن الرسم وفروعه وقواعده وبقدر كفاية الانسان في درايته بالعلم والفن تكون النتيجة .

وهنا يجدر بي أن أدلى ببيان هام يتضمن معلومات قيمة عن علم التأليف الموسيقى يجب الإلمام بها قبل التفكير في التأليف للأوركستر ومن أهمها :

طريقة تدوين النوتات الموسيقية لمجموعة أصوات الأوركستر :

نظراً لتعدد الآلات المختلفة الأنواع في الفرقة الموسيقية ونظراً لاختلاف الطبقات الموسيقية التي يمكن أن تؤديها هذه الآلات يلزم تدوين أصوات كل نوع من هذه الآلات على مدرج خاص ، وإذا قلنا مدرجاً خاصاً قصدنا مدرجاً ذا مفتاح خاص يبين منطقة الأصوات التي يمكن كتابتها وقراءتها على هذا المدرج . . .

ولهذا تكتب نوتات هذه القطع الموسيقية الموزعة على الأوركستر في جملة أسطر موسيقية (مدرجات) تسمى في مجموعها "Partitura" أي « مجموعة الأصوات » . . . وعلى هذا الأساس تكتب الجملة الموسيقية الواحدة للآلات المختلفة في عدة أسطر مختلفة المفاتيح بحسب أنواع الآلات الموجودة في الأوركستر والتي ستؤدي القطعة . . . وتوضع مجموعة الأصوات هذه عادة أمام رئيس الفرقة الموسيقية Chef d'Orchestre . . . ولهذا وجب أن يكون هذا الرئيس ملماً إلماماً تاماً بقراءة هذه المجموعة بمدرجاتها ومفاتيحها المختلفة دفعة واحدة ليتمكن من قيادة فرقته . ومهمته شاقة تحتاج إلى كثير مران وتجارب عدة لأتقان القراءة بسرعة هي ألزم ما يلزم للراغب في كتابة قطعة موزعة ، إذ بدونها لا يمكنه توزيع موسيقاه على مختلف الآلات .

ينبغي للموسيقى أن يتدرج إلى القراءة في مجموعة أصوات الأوركسترات البسيطة أمثال السمفونيات السهلة لهايدن أو موزار... وهنا نشعر لأول مرة بصعوبة جديدة إذ نقابل نوعاً جديداً من أنواع كتابة الأوركسترات ألا وهو كتابة أصوات « الآلات المنقولة » ومن هذه الآلات كلارينيت سي^ط وكلارينيت مي^ط وكلارينيت لا^ط والبومبردينو والترمبون والباص وغيرها. ولا بد لكتابة وقراءة موسيقى هذه الآلات من التمرين والجهد لاتزال عدد أسطر المجموعة الصوتية التي تكتب عليها موسيقى الأوركستر تزداد شيئاً فشيئاً ، فمن أربعة أسطر إلى ستة إلى عشرة أو اثني عشر سطرًا ولن تزداد تبعاً لذلك الصعوبة في القراءة فان آلات النفخ المختلفة الأساس قليلة... كما أن أسطر الأصوات الوترية تزدوج غالباً فتقرأ بصوت واحد أو بأوكتاف (جواب أو قرار)

ويجب أن لا يقصر المجهود على القطع الموسيقية الصامتة بل يجب أن يوجه ناحيه المسرحيات أمثال مسرحيات هايدن (الخليقة والفصول) وأوبرات موزار حتى إذا ما أصبح في المقدور قراءة مجموعة أصوات « دون جوان وفيجارو فلن تقف في سبيله صعوبة ما ولو أن مجاميع تهوفن وشوبرت ومندلسون لاتزال صعبة نسياً أمامه . وأما المجموعات الحديثة أمثال مؤلفات فاجنار وبرليوز فانها ليست في متناول قديمي بل ليست بالسهلة أمامه فقط بل أمام أعظم الماسيقيين .

وما دما قد وصلنا في هذا البحث إلى هذه الدرجة فلا مناص من التحدث في نقطة هامة لا بد منها في هذا العلم ألا وهي طبيعة أصوات الآلات المختلفة . فانه من الصعب جداً بل يكاد يكون مستحيلاً أن تؤلف قطعة للآلات دون الأمام التام بطبيعة أصواتها ولهذا فان الأمام بجودة القراءة للجواميع الكبيرة والقدرة على سماع ألحانها المنسجمة (الهارموني) وتأليفها (أ كورد) . لا يكون وإفياً بالغرض المطلوب إذ لا بد من الأمام

بطبيعة الأصوات نفسها فيجب أن تسمع الأوركوردات كما تؤديها الآلات المختلفة ، فانه يلاحظ أن سماع أي أ كورد من آلات وترية يختلف تمام الاختلاف عن سماع نفس الأ كورد من آلات النفخ أمثال الكلارينيت والترمبون والباص...

ولذلك يجب القدرة على التمييز بين أصوات جميع آلات الأوركستر سواء كانت فردية أو مجتمعة... وهذه القدرة هي بلا شك أصعب ما في دراسة علم الأوركستراسيون إذ لا سبيل إلى تذليلها إلا بطول المرات وكثرة سماع الفرق الموسيقية الكبيرة... إذ أنه من الممكن معرفة صوت الكمان كما أنه من الممكن معرفة صوت الآلات النحاسية ، وكثيراً ما يصعب التمييز بين صوت الباص والترمبون والبومبردينو ولكن ليس في مقدور من لم يسمع صوت الأبوا والكلارينيت أن يكون فكرة من شعوره عن أصواتها أو التمييز بينها . ولهذا يجب أن تسمع هذه الآلات كثيراً قبل التأليف لها .

وما دما قد ذكرنا نظرية « قوة السماع بالنظر » فلا بد لنا من ذكر نظرية تقابلها في الأهمية ألا وهي (النظر بالأذن) والمقصود من هذه النظرية قوة الأذن عند السماع على معرفة أي الآلات هي التي تؤدي جزءاً معلوماً من قطعة موسيقية يعزفها أوركستر كبير . حتى يمكن لدى سماع أي أ كورد من أوركستر كامل الوثوق من كتابته على وجهه الصحيح إذ من الصعب جداً كتابة وتوزيع أ كورد يسمع من أوركستر كامل وتكون هذه الكتابة موزعة على الآلات وموافقة تمام الموافقة كما هو مكتوب في الأصل ولكن من الممكن أن يذكر على وجه التقريب أي الآلات هي التي تؤدي ذلك الأ كورد وذلك في حالة قلة الآلات المؤدية .

هذه النظرية التي تدل في معناها على القدرة على التحليل لها فائدتها العظيمة ، ليس في القراءة أو الكتابة أو السماع فقط ، بل تساعد على الشعور بمختلف ألوان الأصوات... وبذلك يمكن في حالة التأليف لقطعة ما معرفة مجموعة الأصوات

عنها الكثير عما يسمع من العازفين من ملاحظاتهم الفنية عن آلاتهم التي يصعب عليه الحصول على هذه الملاحظات في البحث .. وراءها بين الكتب والمجلدات .

ولئن لم يتمكن من أن يدمج نفسه في أوركستر ما كعازف بأحدى الآلات فليس أقل من أن يكثر من سماع الأوركسترات إذ من العبث وفوق القدرة الإنسانية تأليف قطعة موسيقية موزعة مالم يكن هناك إلمام تام بكل ماذكر، إلا من أتى بالمعجزات .

محمد صبرح الربيع

مدرس الموسيقى بمدرسة الأورمان الأميرية

(الآلات) التي تلزم لتأدية هذه القطعة لتدل على تأثير خاص ومثل المؤلف الموسيقى في هذا كمثل المصور الماهر الذي يعرف كيف يمزج ألوانه ليخرج للناس صورة ذات تأثير خاص ولدراسة ميكانيكية الآلات الموسيقية، ولودراسة سطحية، أهمية عظيمة إذ بمعرفة ذلك يمكن الكتابة لكل آلة ما يلائمها . كما أن الإلمام بطريقة العزف ومعرفة ذلك معرفة ولو لدرجه محدودة تقدير لظروف الآلة وقدرتها على تأدية ما يكتب لها التأدية المطلوبة .

والتجارب العملية في الأوركستر نفسه ليست بأقل أهمية مما سبق ذكره فإذا وجد الانسان في وسط الأوركستر وعاش بين آلاته أمكنه أن يدرسها دراسة عملية — ويعرف

بنك مصر

يساعدكم على الادخار من أقرب وأضمن الوجوه

بقسم بيع الأوراق المالية بالتقسيط

اتصلوا

والأمان الموفور

والثقة الوطيدة

التخفيض المحسوس

استفيدوا

خابروا قسم التقسيط رأساً بمركز البنك الرئيسى بالقاهرة وفروعه بالاقاليم
وليس للبنك وكلاء ولا متجولون

اسلام الموسيقى

فرانس شوبرت FRANZ SCHUBERT ١٧٩٧ - ١٨٢٨

وعلى الأخص ولده
فرانس ، المترجم
له ، الذي تجلت
مواهبه ، وكان
سباقا بسيلقته، وفي
غير حاجة لتدريس
والده أو أشقائه
له ، بل كان
يعرف كل شيء
بغريزته .



الذكرى السابعة بعد المائة لوفاته

في سيرة شوبرت
مثل نادر الوقوع
فأن البطل قل أن
يتمتع في حياته
بالهدوء والسكينة
وأن يعيش عيشه
راضية كما عاش
فرانس شوبرت
ولا عجب فقد زهد
في الشهرة ، وعفّ

وقد غنى به والده ، بنوع خاص ، أكثر من جميع إخوته
فاستحضر له مدرسا للبيانو والكمان وفن الغناء ، غير أن معلمه
ما كاد يبدأ معه الدرس ، حتى أكبر أمر الطفل ولم يبدأ من
استدعاء والده ، ثم بكى أمام عظمة الطفل وقال « ما رأيت
حياتي ، تليذا كذا ، يعرف بفطرته كل ما ألقه عليه
من الدروس ، ويدرك بغريزته ما يحتاج غيره في تعلمه
إلى سنين »
ما سلخ الطفل إحدى عشرة سنة من عمره ، حتى أجاد

عن جمع المال ، وترفع عن السعي للألقاب ، وتنزه أن
تغله الوظائف بقيودها ، فرفض كل ما كان يعرض عليه
منها ، على اختلاف درجاتها ، وانقطع إلى التأليف .

رزق والده ، من زوجه تسعة عشر طفلا ، قضى منهم
تسعة في طفولتهم ، وضاق الوالد بنفقات الأخوة العشرة
وعجز عن البذل في سبيل تعليمهم ، فتولى تربيتهم بنفسه وكان
مدرسا في إحدى مدارس فينا ذا ميل خاص للموسيقى .
فلقنها جميع أبنائه فظهرت عليهم بوادر النبوغ فيها ،

الغناء بالنوتة ، فانضم إلى الفرقة الموسيقية القيصريّة ، وكان رئيسها الموسيقي الشهير « سالييري Salieri » الذي بهر نبوغ الطفل ، فأخذ على عاتقه المضى في تعليمه . وكان شوبرت يغنى في تلك الفرقة أول صوت مرتفع ، وهو صوت السبرانو ، كما ينفرد وحده ، دون جميع أفراد الفرقة ، بالعزف بالمكان في جميع قطعها الفردية . وقد لحن في ذلك الوقت بعض القطع ، كما أظهر من التفوق ما جعل رئيس الفرقة يسند إليه إدارتها في كثير من الأحيان .

ولقد اشتغل بعد ذلك بدرس الرباعيات الوترية التي وضعها هايدن وموزار . وما استحدثه منها بيتهوفن . ولم يكف يتهنى منها حتى بدأ هو نفسه في وضع رباعياته الوترية وبعض قطع للبيانو . فلما آنس سالييري فيه هذه العبقرية ، وكل إلى « روزسكا Ruziska » أكبر معلم في فينا في ذلك الوقت ، أمر تعليمه صياغة الألحان . ولكن ماذا يفعل المعلم أمام تلك العبقرية النادرة ! فإنه ما كاد يبدأ معه هو الآخر حتى عاد إلى سالييري يقول له « إنتى لا أجد ما أدرسه لك ، وما هو بحاجة إلى مدرس . لقد وهب الله كل ما يحتاج إليه الفنان ، هنالك ازداد تعلق سالييري به ، وعمد إلى التدريس له بنفسه ، فأخذ يلقنه الموسيقى النظرية حتى سنة ١٨١٠ ، ومن ذلك التاريخ بدأت ألمانيا تستقبل بطل أغانيها ، وتقطف يانع ثمار عبقريته التي لم تعرف الملل ولم تكن لتخونه ساعة ما .

بدأ شوبرت ، وهو في الثالثة عشرة من عمره ، سلسلة أعماله الخالدة . وظهرت له القطع الموسيقية المتعددة والرباعيات الوترية ، وقطع كثيرة خاصة بآلات النفخ . وقد كانت سرعة تأليفه للألحان تفوق سرعة تدوينها في النوت الموسيقية ، حتى كان يصحبه دائماً كاتب يجلس بجانبه ساعة التلحين فيدون له كل ما يؤلفه .

ولما بلغ السادسة عشرة من عمره ، جاء عليه دور الانضمام للخدمة العسكرية الإجبارية ، التي ما كان لأحد أن يعنى من

الانتظام في سلكها إلا إذا كان مدرسا في إحدى المدارس العامة ، وعلى ذلك سعى له والده حتى أدخله مساعداً في إحدى تلك المدارس . غير أن مهنة التدريس لم تكن لتعوقه عما امتزج بنفسه من حب العمل للموسيقى ، فقد كان يقضى أوقات فراغه كلها في دراسة ما كتبه هايدن وموزار وبيتهوفن ، ثم بدأ بعد ذلك عمله الأثرى الخالد ، وهو تلحين جميع قصائد جوت « Goethe » ، شيللر « Schiller » ، الشعراء الألمان الخالدين .

وهنا تعرض له أستاذه سالييري فأعطاه بعض قطع من الأوبرات الإيطالية القديمة قائلا له : « عليك أن تتعلم اللغة الإيطالية ، وإذا رغبت في أن تكون ملحناً للأغاني ، فلا تلحن إلا ما كتب بالإيطالية تلك اللغة الرقيقة ، ولترك اللغة الألمانية فإنها جافة » ولكن شوبرت أبى عليه ذلك ، فقد كان لا يميل لتلحين الأوبرات ، ولو أنه لحن الكثير منها ، ذلك بأنه كان شاعراً يعشق الشعر ويميل إلى تلحينه . وأدى اختلاف النزعات والأمزجة بينه وبين سالييري إلى افتراقهما وتباعدهما .

وفي سنة ١٨١٧ ترك شوبرت التدريس وتفرغ للموسيقى ودأب على تلحين قصائد الشعراء المذكورين ، وما كان للشعب في ذلك الوقت ، وقد تعود أن يتغنى بأغان مبتذلة لا معنى لها ، أن يتذوق معنى أغاني جوت وشيللر ، لهذا انصرف الشعب عنه ولم يعره الاهتمام اللائق بفنه فظلت شهرة شوبرت قاصرة على أصدقائه ومعارفه ، لا تتعدى المجتمعات الصغيرة التي كان يلقي هو بنفسه فيها تلك الأغاني .

وفي سنة ١٨١٨ استدعاه النيل باول استرهاتسى ليصحبه في رحلته إلى المجر ليدرس فن الموسيقى لابنته فقبل وسافر معه وهناك سمع الموسيقى المجرية ، وأعجب بذوقها حتى لقد استلهم وحيها في بعض قطعه التي كتبها فيما بعد . وكان يعيش في أسرة النيل كأحد أفرادها ، وشغل بحب ابنته الصغيرة بالتدريج

حتى تدله بها . ولقد قالت له يوما « إنك تدعى أنك تحبني فلم لم تهدني إلى اليوم أغنية ما ؟ » فأجابها « ليس من المستلزم أن أعنون إحدى الأغاني باسمك ، ولكنها كلها لك . » ولم يكن لمثل المسكين شوبرت أن يطمع في الزواج من المثرية كارولينا ابنة النبيل الطائر الصيت ، ولكنه آثر أن يحفظ لها في قلبه الولاء إلى الأبد فعاش مخلصا لها . محبا ، ولم يتزوج طوال حياته . كما كانت هي الأخرى كذلك ، ولم تتزوج إلا مكرهة في سنة ١٨٤٤ بعد وفاة شوبرت .

بعد مضي سنتين من زيارته للبجر امتنع شوبرت عن إعطاء الدروس الخصوصية وتفرغ تفرغا تاما للتلحين ، وكان من عادته أن يستصحب معه صديقه الذي يكتب له الألحان ، ثم يجلسان معا في الطبيعة حيث يستلهم شوبرت من جمالها رقة أغانيه .

وكان شوبرت لا يهتمه رأى غيره في ألحانه ما دام هو راضيا عنها معجبا بها ، وكان يرفض كل ما يأتيه من الخارج ليلحنه ، ويتلقى لنفسه ما يروق له معتمدا على وحي وجدانه . وكان يفضل التفرغ للفن مع الفقر على التفكير في التكسب ، ولا يميل للجلوس إلا مع شاعر أو موسيقي .

وفي سنة ١٨٢٤ مات ساليري وبقيت رئاسة فرقة الموسيقى القيصرية شاغرة ، فاستدعى إليها شوبرت ولكنه رفضها بالرغم من إلحاح جميع أصدقائه عليه ، كما رفض العمل مع كثير من المسارح ، وظل يلحن لنفسه ويضع أغانيه بهمة حتى بلغ الواحدة والثلاثين من عمره فمرض ومات في ١٩ نوفمبر سنة ١٨٢٨

عاصر شوبرت بيتهوفن الذي اقتعد من نفسه مكانا عليا حتى أن شوبرت ما كان يترك مجلسا من مجالسه إلا عطره بذكر بيتهوفن وأكثر في التحدث عن مواهبه وفنه . وكثيرا ما تأقت نفسه إلى التعرق إليه ، غير أنه كان شديد الحياء ، لم تسعفه جرأته على لقائه ، هيبة له وإكباراً لفنه . فلما ألح أصدقاؤه

عليه ، في وجوب قيام ذلك التعارف لحن أغنية خاصة ، وذهب إلى بيتهوفن لاهدائها إليه ، فإ وصل إلى البيت حتى تردد ، وأخذ يقدم رجلا ويؤخر أخرى ، ثم صعد السلم في قلب شديد الخفقان ، وسأل عنه ، فلما لم يجده في البيت سرى عنه ، وكاد يطير به الفرح إلى سكنه .

كان بيتهوفن ممن يميلون إلى العزلة وعدم الاهتمام بالعالم ، وكان شوبرت شديد الحياء ، وهذا هو العامل في عدم تلاقيهما وتعرفهما بعضهما إلى بعض . غير أن ذلك لم يكن لينع بيتهوفن من التحدث عن زميله دائما ، وكثيرا ما صرح أنه يود أن يراه ، وقد بقي الحال كذلك حتى أذيع في فينا أن بيتهوفن قد لا يعيش أكثر من ثلاثة أسابيع . وهنا قلق شوبرت ، ولم يهدأ له بال ، وشعر بوجوب رؤية من تغلغل حبه في قلبه طوال تلك السنين ، ومن يحمل له التبجيل كل التبجيل ، فسارع إلى زيارته ولم يكذب يدخل عليه حتى رآه في سرير مرضه يعاني شدة الوجع ، أصم لا يسمع مناديه ، تخنفته العبرات وسحت دموعه إذ كان يعتقد أنه يقف قبالة أعظم أبطال الموسيقى .

مات بيتهوفن فلم ينقطع شوبرت عن ذكره وتعداد ما أثره حتى لقي ربه بعد نصف عام من موته ، وأكبر أمانيه أن يدفن بجواره وقد تحققت أمنيته بعد وفاته .

يلقب شوبرت بملك الأغاني . وهو أحد أقطاب الموسيقى الألمانية الأربعة : بيتهوفن ، موزار ، شوبرت ، فاجنر . وقد صاغ من الأغاني ما أعجز جمعه . وكل ما أمكن الحصول عليه من أعماله حتى اليوم لا يزيد على ربع ما لحنه . وشوبرت ، وإن لم يطل به الأجل ، إلا أنه ترك أكثر من ثلاثين قطعة موسيقية كبيرة بين ألحان للكنيسة (messe) وأناشيد وطنية . وجمع ما عرف من أغانيه في خمسين مجلدا للأغاني يشترك في إداء كل قطعة منها أربعة رجال فأكثر وثلاث نساء فأكثر . وفيها ما يمكن غناؤه بدون الآلات . وأما عدد الأغاني التي وضعها ليغنيها فرد واحد مع متابعة البيانو فلا يمكن لأحد حصره ،

ومن المدهش أن الإنسان إذا أطلع على مجلدات المؤرخين المختلفين لا يجد من بينهم من يتفق وزميله في تعداد تلك القطع، وكل ما وصل إليه جهدهم أن يقولوا إنها عدة مئات. وقد لحن شوبرت بعض سنفوني تعتبر في المنزلة الأولى بعد سنفوني بيتهوفن.

وقد زان أغانيه حسن معانيها، وبلغ من تنوعها أن تجد فيها جميع الطبقات المختلفة ما ترغبه وما يلائم أمرجتها، وقد مات والعالم لا يعرف من أغانيه شيئاً مذكوراً اللهم إلا فينا فقد كان معروفاً فيها بين الطبقات الراقية وذلك لسمو معاني أغانيه. ومات ولم يعرف أحد أنه كتب قطعة ما للبيانو، فشتان

بين ذلك العصر الذي قضى فيه زهرة شبابه مجهولاً وبين هذا العصر الذي يحيى فيه شوبرت في قلب كل مغن ومغنية، وكل موسيقى، سيما الموقعين على البيانو، الذي تزين أغانيه جميع حفلاته.

وقد تلقينا كلمة قيمة في هذا الموضوع من حضرة الأديب الفاضل « لطفى نجيب منصور » اجتزأ فيها تاريخ شوبرت، مما دل على عنايته بالعبريين من الموسيقيين. وقد أرفق بها قطعة موسيقية من تأليفه تحية لهذه الذكرى.

« فالموسيقى » تتقدم لحضرتة بالشكر، وتعتذر من عدم نشرها لضيق المقام.

محلات عزيز بولس

وكيل فابريقات بيانو هوفمان وراديو تليفونكن

رمضان المعظم والعيد المجيد

لما كان شهر الصوم المبارك هو شهر الصلاة والعبادة، شهر السلام والأكرام فخير بكل منزل أن يسمع فيه تلاوة آي الذكر الحكيم، وواجب على كل فرد أن يعمل ما يمكن للتبرك بحلوله الكريم وجعل أوقاته أوقات سرور، ونحن بدورنا مفروض علينا أن ننزل على رغبة الكثيرين من زبائننا الكرام كعادتنا السنوية بعمل تخفيض مدهش في أسعارنا وتسهيل عظيم في رفع الأثمان لجميع فروع أدوات الموسيقى، خصوصاً الراديوات والبيانوات وكالتنا. المعروف عنها أنها أحسن وأمن ما يرد على القطر المصري — فأهلاً وسهلاً بالشهر المبارك ومرحباً بزبائننا الكرام

بمصر: ٧٣ شارع ابراهيم باشا تلفون إدارة ٥٦١١٤ مكتب ٥٦١١٥

باسكندرية: شارع فؤاد الأول تلفون ٢٢٣٠٥

ولهذه المناسبة تفتح محلاتنا بمصر والاسكندرية يومياً باستمرار من الساعة ٨ صباحاً إلى الساعة ٩ مساءً

بَدِيعُ الْمَوْسِيقَى وَبَيَانُهَا

(والأورأتوريو) مع ما فيها من قطع إلقائية (ريسيتاتيف)
وأهوية قياسية (إيريا)

أغاني الرفاف

أشبه بأغاني الأهازيج من حيث الطراز ويختص بها (العوالم)
في الأفراح بدون آلات سوى الدف وأما الآن فتصاحبها
الآلات كما في التخت .

الترانيل الكنسية

وجميعها متعدد الأصوات من النوع الانسجامي ، الهارموني ،
ومنها ما هو من نوع « الأورأتوريو » ، ويحوى كثيراً من
« الريسيتاتيف والإيريا »

أغاني الحجاج

كالأهازيج من حيث الطراز ولا تصاحبها آلات وتستقبل
وتودع بها الحجاج المسافرون .

رناء النادبات

مواليا محزنة مقبضة تقال جماعة مع الدق على دفوف كبيرة
تعرف باسم « التيران » وهي في الحقيقة تلقى إلقاء دون أهوية
مختلفة مع المحافظة على دق الدفوف وقد يشترك في الإيقاع بعض
الحاضرين بنحط الأكف .

أغاني الزار

كرناء النادبات وتمتاز عنها ببعض الطرب واتساع
أهويتها كما يصاحبها كثير من آلات الإيقاع « كالشخاليل »
وسواها . ويوقع السودانيون هذه الأغاني على الموسيقىات
كالطنبورة وغيرها . وبعض هذه الآلات عبارة عن أكسيلفون

التطابق الصوتي

« هوموفوني »

للأستاذ محمود حافظ

المساعد الفني بالتفتيش الموسيقي بوزارة المعارف

- ١ -

طرق الزكر

وتحوى كثيراً من تعدد الأصوات أقل ما فيها هو الأراضى
المتكررة التي يلتزمها (الذكيرة) من تكرار لفظ الجلالة
« الله » أو « لا إله إلا الله » مع تفنن المنشد في القصيدة أو
المدح أو التنويع في طلب المعونة بكلمة « مدد » وسننوه
عما في هذا النوع من البديع والبيان في حينه عند التكلم على
تعدد الأصوات (البولوفوني) . وفي بعض طرائق الأذكار قد
يصاحب المنشد أو المنشدين عزف الشبابة وبعض آلات
الإيقاع .

طرق المولد

وقد نشأت من تقدم طرق الذكر وفيها يتولى شخص
الأنشاد والتنويع في القصائد والمدح ويساعده آخرون في
المردات ويسمون في اصطلاح الفقهاء (بالدكة) لملازمهم
الجلوس على (الدك) ووقوف المنشد . وطرق المولد تحوى
من أنواع (البولوفوني) أكثر مما تحويه أغاني (التخت) -
ونظراً لأن المفروض فيها أن تشمل قصة المولد النبوى الشريف
فأنتا نجد فيها أيضاً كثيراً من ضروب التمثيل الغنائى (الأوبرا

خشبى يتكون صندوقه الصوتى من قطع من القرع الناشف مختلفة الأحجام موضوعة تحت النفحات الخشبية . وكثيراً ماتحوى ألحان الزار تعدداً للأصوات وخصوصاً فى النوع السودانى

تشبيح الجنازة

يعبر كثير من المسلمين أهمية لأشهار الجنازة، ولهذا كانت العادة أن يتقدم الجنازة بعض المنشدين ينشدون قصائد فى التوحيد والصلاة على النبي وجميعها من نوع التطابق الصوتى وهى نوعان نوع يتفرد فيه منشد بالأغصان فى حين يتولى الباقون الرد عليه وهو أشبه « بالكورس » ونوع آخر يجهر فيه الجميع سواسية ويظهر (الرتم) فى إلقائه وجميع هذه الأناشيد ذات أهوية صغيرة تتكرر . وقد كادت عادة الأناشيد أمام الجنازة أن تنقرض

الأذان

وقد تناولته هذه المجلة بالبحث فى العدد السابق ونزید على ذلك أن للأذان طريقتين أو هوائين لازالاً يسعملان فى مصر أولهما وهو الأقدم الشائع فى بلاد الريف والذي يتمسك به السنيون وهو المعروف بالأذان اللئى وهو أميل إلى الطريقة الالقاءية عن الأذان السلطانى الذى اختصه الباحث بالعناية فى مقاله . والأذان السلطانى انتقل إلى مصر تحت تأثير الحكم العثمانى وكذلك شاع مذهب أبى حنيفة حتى صار المذهب الرسمى .

فراة الفراة

وفى منها من الموسيقى ما فيها تنقيد بعاملين : (١) صحة قراءة الألفاظ تبعاً للهجات التى كانت موجودة فى القبائل وقد اقتصر فيها على سبع لا يجب أن يتخطاها القارىء (٢) طرق الألقاء من حيث استيفاء المد والغنم وفى ذلك مؤلفات عديدة كالشطية ولا يجوز للقارىء أن يحود عن هذه الطرق .

أما إلباس الألفاظ بالأهوية والألحان فليس ثمة له رابط أو رائد بل متروك لحذق القارىء . غير أننا نلاحظ قلة الابتكار فى ذلك وسببه راجع إلى الدراسة التقنية وأن ماسمع من التلاوات وثبتت صحة اتباعه للقواعد الآنفه الذكر يكاد لا يدع مجالاً لمستحدث .

تتكم الآن عن المعزوفات الشائعة فى مصر .

١ . المعزوفات المرتبطة بالأغاني فى « التخت »

١٠ البشرو : معزوفة تركية تعزف فى أول الفاصل الموسيقى ويشترط فيها أن تكون من لحن الفاصل الذى يليها وأن تكون من أربع « خانات » أو حركات أو أجزاء يتكرر بينها جزء خامس يسمى « بالتسليم » وطرازها - ا ه ب ه - ح ه د ه ويشترط فى كل البشرف أن يلزم ضرباً مخصوصاً وأن تنتهى كل خانة فى نهاية « طقم » كامل من الضرب وكذلك التسليم . والأصل أن تتساوى الخانات فى عدد « الطقوم » إلا

إذا تعدد المؤلف أن يكون البشرف من النوع المحتوى على التقاسيم « بطاقات » أو من النوع المحتوى على الإخذ والرد المسمى « بالترتيب » وقد يخالف بعضهم ذلك فيجعل عدد الخانة مع التسليم مساوياً لعدد من « طقوم » الضرب والأصح أن تكون الخانات جميعها متساوية . ويلتزم بعضهم جعل كل خانة من لحن مقارب للحن الأصل الذى منه الخانة الأولى والتسليم كما يلتزم بعضهم أن ترتفع نفحات الخانة الثالثة وكل هذا غير داخل فى شروط البشرو . ويكتب البشرو غالباً على ميزان ٤ من ٤ مع ذكر الضرب فى الأول ، وعلى ذلك يشترط فى الضروب التى منها البشرف أن تقبل القسمة على هذا الميزان ، أى أنها ليست من الضروب العرجاء

٢ . السماعى :

هو عبارة عن مجزوء للبشرف من روحه ولحنه وتكون السماعيات غالباً من الضروب العرجاء كالثقل أو الأقصاق سماعى

أى من ميزان ١٠ من ٨ فيما عدا الخانة الرابعة التي يغلب فيها أن تكون من ضرب الدارج المسمى سنكين سماعى على ميزان ٦ من ٤ أو ٦ من ٨ أو ٣ من ٤ . وقليل من السماعيات ما كان جميعه من السماعى الدارج . وطراز السماعى كما يأتى : ا ه ب ه ح ه د ه . و « دال » هنا من ضرب آخر . ويشترط فى السماعى ما يشترط فى البشرف من حيث عدد أطقم الضرب

٣ الافتتاح:

قطعة تؤدى غرض البشرف من حيث توضيح اللحن الذى منه الفاصل الموضوع له وليس لها طراز مخصوص

٤ المربع والخميس:

من أنواع البشارف ولكن من الضروب التى تحمل أسماءها ويغلب فيها أن تكون من خاتين « بدنينتين » وطرازها
ا - ب -

٥ التعميد:

هى معزوفة من نوع الأخذ والرد وقد تكون .

١ - للرقص « ب » للتقاسيم

ويشترط فيها أن تشترك جميع الآلات فى عزف جزء يتكرر بين الأجزاء المختلفة التى تنفرد بعزفها الآلات المختلفة بالتناوب وطرازها .

ا ب ا - ا د ا . . . ا و « ألف » قطعة سريعة تعزفها جميع الآلات كحركة ختامية وقد تكون هى نفس القطعة ا مع السرعة فى توقيعها .

وقد ينتقل بعضهم باللحن الأصلى إلى أحد أقربائه على سبيل

التحويل ويكون هذا التحويل بنقل الجزء ا كما هو إلى المقام الجديد على أنه يشترط أن تعود التحميلة إلى اللحن الأصلى ولو كان ذلك فى الختام ا .

٦ التقاسيم:

كالليالى فى الغناء توقعها الآلات فرادى . وينوع بعضهم فى عزفها فيجعلها نظامية على ضرب صغير يتكرر :

٧ الرولاب:

مقدمة أو استهلال للأدوار والأهازيج يشترط فيه أن يكون من لحن الدور وميزانه الوحدة السائرة غالبا . وبما يؤسف له أن بعض الأدوار فى الموسيقى النحاسية قد استعمل فيها الرولاب بمثابة حركة ختامية أو ذيل « كودا » ،

٨ الترجمة:

هى عزف ما يغنيه المغنى بواسطة الآلات دون الأصوات والألفاظ وتحل أحيانا محل الرولاب فى بعض الأهازيج والانشيد

٩ المرزعة:

ويقصد بها ما تعزفه الآلات أثناء سكوت المغنى وأنواعها
١ - ترجمة : إعادة الغناء بالعزف فقط .

٢ - رسم : عزف المقطع أو الجزء الأول من القطعة التالية فى الغناء .

٣ - كوبرى : عزف قطعة توصل من النغمة التى انتهى بها المغنى إلى النغمة التى سيبدأ بها القطعة التالية فى الغناء

٧ - السياحة : عزف قطعة طويلة نوعاً لا لغرض سوى
ملء فراغ سكوت المغنى وفى بعض الأحيان قد يقصد من
السياحة توصيل الغناء الى أول طقم الضرب إن كان من
الضروب الطويلة .
ونكتفى بهذا اليوم وموعدا العدد القادم إن شاء الله للتكلم
عن « الملودى »

٤ - استقرار : عزف قطعة توصل من النغمة التى انتهى
بها المغنى إلى قرار اللحن .
٥ - استذكار أو صدى : إعادة المقطع الأخير من الغناء
بواسطة الآلات فقط والأصل فى هذا ما يحدث فى أنواع
« الكانون Canon » فى تعدد الأصوات
٦ - توضيح الضرب : عزف مواضع التخفيف والتشديد
بواسطة الآلات أثناء سكوت المغنى

محلات بوزناخ

إكراما لشهر رمضان المعظم ، تستمر محلات بوزناخ مفتوحة طول النهار لخدمة زبائننا الكرام
مضحية فى ذلك براحة الظهر



سجل تجارى رقم ١١٧٩١ القاهرة

Registre de Commerce No. 11791 , Caire

٦ شارع زكى بالتوفيقية بمصر

6 RUE ZAKI

Tawfikia - Le Caire

قواعد المو سيقى

وتاريخ مشاهيرها

تأليف

محمودة

يطلب من جميع المحلات الموسيقية



مبادئ الموسيقى النظرية

الدرس الرابع عشر

المقامات الصغيرة (المينير)

من المقامات الكبيرة (الماجير) التي شرحناها في الدرس السابق ، يمكن استخراج مقامات أخرى تسمى « المقامات الصغيرة (أو المينير) » ، وذلك بأجراء عمليتي التحويل الآتيتين :
أولاً : نقل نفس الأصوات المستعملة في المقام الكبير ، على أن نبتدىء بنغمة تكون تحت نغمة أساس السلم الكبير بمقدار ثلاثة صغيرة (أى بمقدار بردة وعربة) ، مع رفع الدرجة السابعة في هذا المقام الجديد ، وهو المقام الصغير ، بمقدار عربة لتكون حساساً .

ثانياً : ملاحظة انخفاض الدرجة الثالثة والدرجة السادسة في المقام الصغير بمقدار عربة .
وعلى هذا يكون القانون النظامي لأبعاد المقام الصغير « المينير » كالآتي :
« يقرأ من اليسار لليمين وفاق قراءة النوتة »



بيان الدرجات ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨

بيان الأبعاد ١ ١/٢ ١ ١ ١/٢ ١/٢ ١/٢

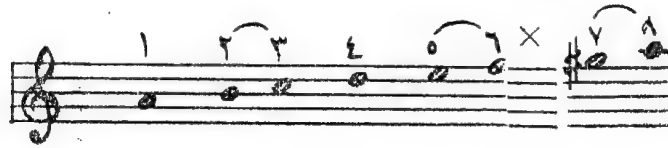
والقوس يدل على مسافة صغيرة هي نصف البعد الكامل « عربة »

وعلمة × تدل على مسافة « ثانية زائدة » وتساوى بعداً كاملاً ونصف بعد « بردة وعربة »

وإذن فالقانون النظامي للمقامات الصغيرة يحتم اشتغال تأليفها على ما يأتي :

« ١ » ٣ مسافات صغيرة « عربة » وتقع العربة الأولى منها بين الدرجة الثانية والثالثة ، والعربة الثانية بين الدرجة الخامسة والسادسة ، والعربة الثالثة بين الدرجة السابعة والثامنة .

٢. مسافة واحدة من مسافات « الثانية الزائدة » بردة وعربة » وتقع بين الدرجة السادسة والسابعة .
٣. ٣ مسافات من مسافات البعد الكامل « بردة » ، وهى المسافات الباقية من السلم بعد ما ذكرنا .
- ولتطبيق هذا القانون يمكننا أن نستخرج من مقام « دو » الكبير مثلاً سلماً صغيراً يكون أساسه نغمة لا » وهى الثالثة الصغيرة تحت النغمة دو التى هى أساس المقام الكبير ، فتكون أبعاده كالآتى : -



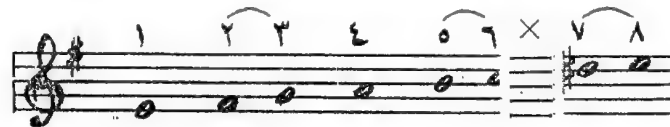
وهذا السلم يسمى « مقام لا الصغير » أو « مقام لا مينير » ، وإذا أنه يشترك مع مقام دو الكبير فى جميع نغماته « عدا درجة الثابت للكبير ، وهى الخامسة ، التى ارتفعت بمقدار عربة لتصير حساساً للمقام الصغير » ، فإن هذين المقامين وأمثالهما يسمى كل واحد منهما قريباً للثانى .

ولما كانت القرابة بين هذين المقامين وأمثالهما شديدة فقد سمي كل منهما « قريباً أقرب » للثانى .

وعلى هذا القياس يكون لكل مقام كبير مقام صغير هو قريبه الأقرب تكون نغمة أساسه تحت نغمة أساس المقام الكبير بثلاثة صغيرة ، ودليل المقام فيهما واحد .

فإذا رغبتنا ، مثلاً ، فى تكوين سلم صغير يكون أساسه نغمة مى « أى تكوين مقام مى الصغير » ، فينبغى أن نبثث أولاً عن قريبه الكبير ، وذلك بأن نضد من نغمة مى بمقدار ثلاثة صغيرة « $1\frac{1}{2}$ بعد كامل - بردة وعربة » ، فنجد أنه سلم صول الكبير ، ويشتمل دليل مقامه على علامة رفع « ديز » واحدة هى فا ديز .

وإذن يمكن كتابة مقام مى الصغير « بعد رفع الدرجة السابعة فيه بمقدار عربة لتصيح حساساً » كما يلى : -



ويلاحظ أن دليل المقام الصغير هو نفس دليل المقام الكبير ، الذى هو قريبه الأقرب .

وعلى هذا النحو يمكن ذكر المقامات الكبيرة ، وقربياتها الصغيرة ، ودليل مقامها ، فيما يلى :



ويمكن بيان ذلك بالنوتة فيما يلي : —

دو الكبير ٢ لا الصغير	
صول ٢ مى	
رى ٢ سى	
لا ٢ فا#	
مى ٢ دو#	
سى ٢ صول#	
فا# ٢ رى	
دو# ٢ لا	
فا ٢ رى	
سى ٢ صول	
مى ٢ دو	
لا ٢ فا	
رى ٢ سى	
صول ٢ مى	
دو ٢ لا	

وهذا النوع من المقامات الصغيرة يسمى « المقامات الصغيرة الأنسجامية » (الهارمونية) وهى تتبع فى تأليفها النظام القانونى لتأليف المقامات الصغيرة .

وستتابع الكلام فى المقامات الصغيرة وأنواعها المختلفة فى الدرس القادم إن شاء الله .





نرى العقد في ثغره محكما
 وتكملة الحسن ايضا حيا
 ومنشور دمع غدا احمر
 وبعث رشادى بغى الهوى
 يرينا الصباح من الجوهر
 رويناه من وجهه الازهر
 على آس عارضه الأخضر
 لأجلك ياطلعة المشتري

<http://ArchiveBel@Sakuri.com>

شرح حضرة الدكتور محمود احمد الحنفى رئيس تحرير «الموسيقى» ، والمفتش بوزارة المعارف فى طبع كتاب قيم عن الموسيقى وآلاتها — نشأتها وأطوارها — عند قدماء المصريين . وقد نظر فيه ونسقه ، ورتب أبوابه ، ونظم صوره . بما عهد فيه من دقة البحث . ورأى أن يزود هذا الكتاب بكثير من الصور الملونة ، تقريباً لفهم الغرض الاسمى من وضع الكتاب . وهو الآن تحت الطبع ، وسنبشر به أهل العلم وعشاق الأدب قريباً .

دار المطبوعات السراقية

موشح بـتـنـكـار ضـرـبـة سـتـة عـشـر
نـو فـيـع الـا سـا د شـيـخ د ر و سـة الحـرـيـر

32
4

Handwritten musical score for the hymn "Al-Hamdu Lillah" (Praise to Allah). The score is written on ten staves, each containing musical notation and Arabic lyrics. The lyrics are: 1. بِحَمْدِكَ يَا رَبُّ الْعَالَمِينَ 2. يَا مَنْ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ 3. الْحَمْدُ لَكَ يَا مَنْ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ 4. يَا مَنْ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ 5. يَا مَنْ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ 6. يَا مَنْ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ 7. يَا مَنْ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ 8. يَا مَنْ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ 9. يَا مَنْ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ 10. يَا مَنْ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ. The score is written in a traditional Arabic musical style, with notes and rests clearly visible on each staff.

لظم وتلحين الأستاذ أحمد خيرت
وضع الحارموني الأستاذ محمد حبيب

الأنشيد

مطروحات التفتيش الموسيقي
وزارة المعارف العربية

قِطَّتِي

لِوَيْطِهَا ذِي لِمِي جَاهَا رَشَعِ دِي نَهَا مَرِي دِي غِي صَقِي طَقْ دِي فَادِصَاتِ أَنْ نَهَا مَرِهَلْ دَعْنِ لِي ظَلْ لِي سَلْ يَهَا بَلْعِ

قِطَّتِي

قِطَّتِي صَغِيرَةٍ وَاسْمُهَا نَمِيرَةٌ
شَعْرُهَا جَمِيلٌ ذِيْلُهَا طَوِيلٌ
لَعِبُهَا يُسْكِنِي وَهِيَ لِي كِظْلِي
عِنْدَهَا الْمَهَارَةُ أَنْ تَصِيدَ فَاَرَةً

استدراكا

- (١) في العدد العاشر من مجلة الموسيقى في نشيد عاش رب التاج وردت الكلمة الأولى في الشطر الأول في الفقرة الثانية (مشرق) بضم الميم وحقيقتها بفتح الميم .
- (٢) في العدد الثالث عشر من المجلة وردت النوتة الأخيرة من لحن الشطر الرابع (مي) وحقيقتها « فا » كنظيرتها بآخر الشطر الثاني تماما

يا قمر السماء

يا عاش ما ظل كل ل ح في عاش يا من لحن سي مر

يا عاش ما ظل كل ل ح في عاش يا من لحن سي مر

يا عاش ما ظل كل ل ح في عاش يا من لحن سي مر

يا عاش ما ظل كل ل ح في عاش يا من لحن سي مر

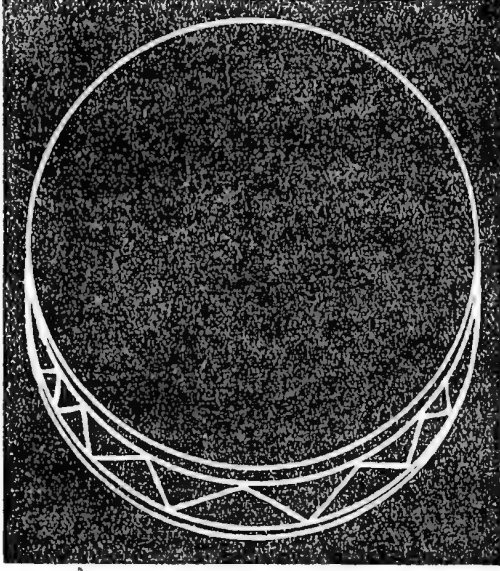
احمد رضا

نظم الحاج محمد الهراوی
ألف اللحن الأستاذ أحمد خیرت
وضع الهارمونی محمد حبیب

بِأَقْصَى السَّمَاءِ

يَا قَهْرَ السَّمَاءِ يَا كَوْنَكِ الْمَسَاءِ
يَا مُرْسِلَ الضِّيَاءِ فِي حَلَاكِ الظُّلُمَاءِ
أَشْرِقْ عَلَى الْفَضَاءِ بِنُورِكَ الْوَضَاءِ
مِثْلَكَ فِي الصَّفَاءِ مَحَبَّةُ الْأَبَاءِ
فِي أَنْفُسِ الْإِبْنَاءِ

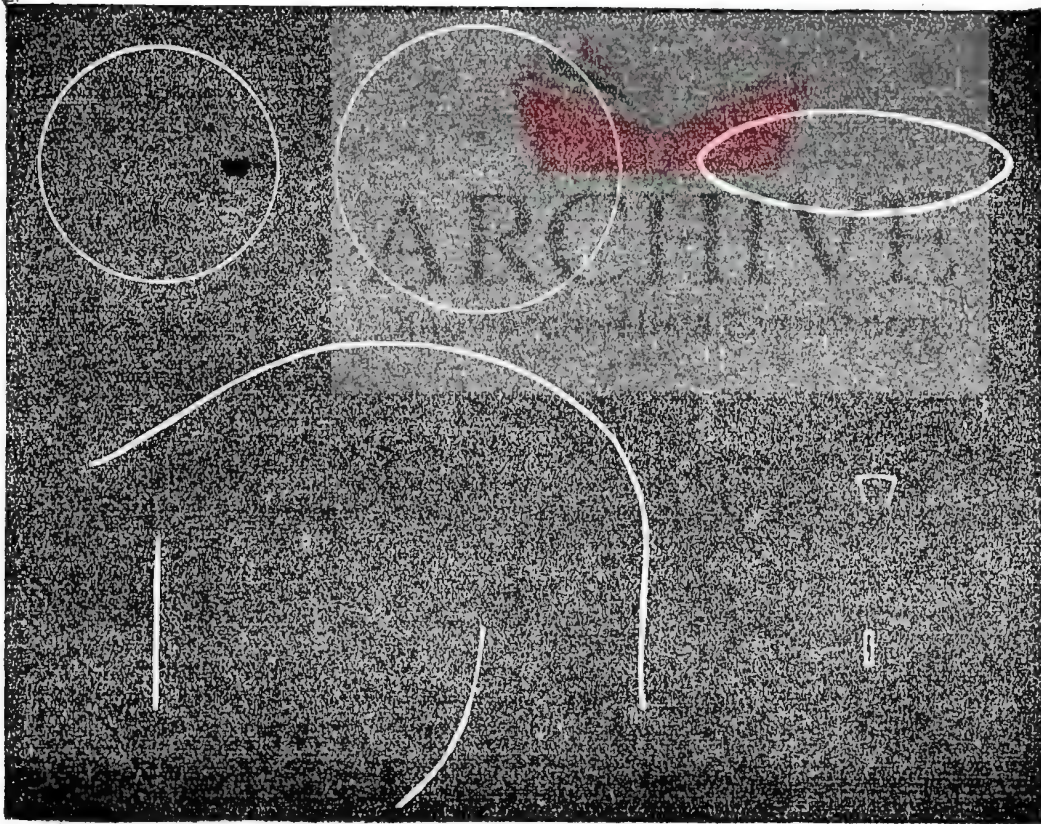
مسابقة هذا العدد



طلبنا إلى حضرات القراء في العدد السابق من « الموسيقى »
تحت عنوان « في أوقات الفراغ » أن يحاولوا تكوين آلة
موسيقية من الدائرة وأنصاف الدوائر والخطوط المتعرجة في
الشكل الذي يينا في تلك الصحيفة .

وقد قصدنا بهذه المحاولة توجيه الأفكار إلى معالجة مثل
هذه الحلول تمهيدا لما سننشره من المسابقات في هذا الباب .
وتسهيلا لمعرفة حلول مثل هذه المسائل نرسم لحضرات
القراء جواب المسألة السابقة وهو عبارة عن « طبله » ←
أما مسابقة هذا العدد فهي :

حاول أن تكون من مجموع الخطوط والدوائر والأجزاء
المفترقة الموضحة بالشكل المرسوم تحت هذا ، آلة موسيقية ،
وارسمها ، وابعث برسمها إلينا ذا كرا اسمها .



شروط المسابقة

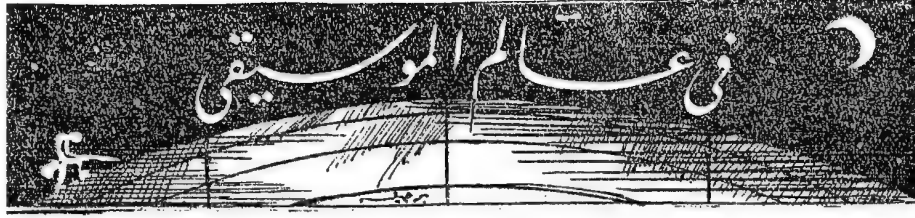
يجب أن تصل
الاجابات إلينا في
ميعاد لا يتجاوز
١٠ ديسمبر سنة
١٩٣٥ وأن تملأ
بيانات القسيمة
المذيلة بها هذه
الصحيفة وترفق
بالاجابة

الجوائز

ستذيع « الموسيقى »
في العدد التالي
أسماء الثلاثة الأول
والمكافآت التي
ستوزع عليهم .

إزعم هذه القسيمة واملأ بياناتها وارسلها إلى إدارة المجلة

.....	الاسم
.....	الصناعة
.....	العنوان



في المعهد الملكي للموسيقى العربية

قرر مجلس إدارة المعهد في جلسته المنعقدة بتاريخ ١٣ من نوفمبر سنة ١٩٣٥ اختيار حضرة الأستاذين حسن نافع وأحمد فريد رحي عضوين بالمجلس في المحلين الحاليين باستقالة حضرة الأستاذين أحمد أمين الديك لمرضه، ومحمود علي فضلي لنقله ناظراً للدرسة العباسية الثانوية باسكندرية و « الموسيقى » تتقدم لحضرتيهما بخالص التهنة .

مدير التعليم بالعراق

شرف حضرة الأستاذ الفاضل ساطع بك الحصري مدير تعليم العراق ، المعهد الملكي للموسيقى العربية بزيارته في يوم الخميس ٢١ من نوفمبر سنة ١٩٣٥ ، وكان يرافقه حضرة الأستاذ محمد رفعت مساعد مراقب تعليم البنات مندوباً من قبل وزارة المعارف .

وقد تفقد حضرة الضيف الكريم قاعات المعهد وزار فصول الدراسة في مدرسته وتفضل فأبدى إعجابه بما شاهده من تنسيق المعهد ونظم الدراسة فيه . فنشكر له فضله ونرجو أن يكون قد وفق في مهمته العلية السامية

حفلات محطة الإذاعة اللاسلكية

بالمعهد الملكي للموسيقى العربية

اتفقت شركة الإذاعة مع إدارة المعهد على أن تقيم في صالته في غضون شهر رمضان المعظم ثلاث حفلات . وستختار الشركة الفرق والأشخاص الذين يقومون بالأدوار . وقد خصصت إحدى هذه الحفلات الثلاث للرجال فقط والاثنين الآخرين للسيدات فقط .

وفيما يلي برنامج هذه الحفلات :

الحفلة الأولى (للسيدات)

٣ ديسمبر سنة ١٩٣٥

الفرقة الشرقية	٩٠٠ - ٩٣٠
موسى حلى	٩٣٠ - ٩٤٠
السيدة نادرة مع فرقة	٩٤٠ - ١٠١٠
عبد القدوس	١٠١٠ - ١٠٢٥
عزيز عثمان	١٠٢٥ - ١١
اسطوانات شرقية	١١ - ١١١٥
خماسى مصطفى بك رضا	١١١٥ - ١١٥٠
عبد القدوس	١١٥٠ - ١٢
عزيز عثمان	١٢ - ١٢

الحفلة الثانية (للرجال)

١٢ ديسمبر سنة ١٩٣٥

الفرقة الشرقية	٩٠٠ - ٩٣٠
تقديم خاص	٩٣٠ - ٩٤٥
اللبايدى	٩٤٥ - ١٠٠٠
سعاد زكى - الجائزة الثانية	١٠٠٠ - ١٠٣٠
سامى شوا	١٠٣٠ - ١٠٤٥
اسطوانات شرقية	١٠٤٥ - ١١٠٠
خماسى مصطفى بك رضا	١١٠٠ - ١١٤٠
عبد القدوس	١١٤٠ - ١١٥٥
الكحلوى - الجائزة الثالثة	١١٥٥ - ١٢٠٥
حسين ابراهيم	١٢٠٥ - ١٢١٥
محمود صبح - الجائزة الأولى	١٢١٥ - ١٢٠٠

الحفلة الثالثة (للسيدات)

٢٣ ديسمبر سنة ١٩٣٥

٩	-	٩٣٠	فرقة طلبة المعهد برئاسة المستيو أرمناك
٩٣٠	-	٩٤٥	تقديم خاص
٩٤٥	-	١٠	اللبايدى
١٠	-	١٠٣٠	سعاد زكى - الجائزة الثانية
١٠٣٠	-	١٠٤٥	سامى شوا
١٠٤٥	-	١١	اسطوانات شرقية
١١	-	١١٠٥	خماسى مصطفى بك رضا
١١٠٥	-	١١٤٠	عبد القدوس
١١٤٠	-	١٢٠٥	الكحلاوى - الجائزة الثالثة
١٢٠٥	-	١٢١٥	حسين ابراهيم
١٢١٥	-	١	عبد الغنى السيد - الجائزة الأولى
وثن تذاكر الدخول ١٠ و ١٥ والشرفات ١٠٠			

للبنات ، فى حالة ما إذا كان بالمدرسة قسم للروضة ؟
 « ٣ » - ماهى الأدوات والآلات التى تستعملها المدرسة
 فى تعليم هذه المادة . وهل لدى المدرسة علم بما هو مقرر استعماله
 فى المدارس ؟

« ٤ » - هل تدرس هذه المادة بجميع الفرق الدراسية كما
 هو الحال فى مدارس الوزارة الآن ؟
 هذا مع العلم بأن الخطط والمناهج الحالية تقضى بأن تكون
 عدد الحصص كما يأتى :

القسم الابتدائى

- ا - حصة كل أسبوع خارج الجدول لكل سنة دراسية
 ب - « » « » داخل « » للسنة الأولى
 « للمحفوظات الملحنة »
 ج - حصة كل أسبوعين داخل الجدول لباقي السنوات
 « للمحفوظات الملحنة » وبالتناوب مع احدى
 حصص اللغة العربية .

قسم الروضة

- ا - أربع حصص للسنة الأولى ، منها واحدة للمحفوظات الملحنة ،
 ب - ثلاث « » الثانية « »
 ج - « » الثالثة « »
 « » اسم المعلمة التى تقوم بأعطاء حصص الموسيقى ، وهل
 هى من الناجحات فى امتحان الوزارة لمعلمات الموسيقى .
 ولكى يمكن توفير الوقت فيما يختص بالارشادات الفنية عند
 التفتيش على المدرسة فى هذه المادة ، فإن التفتيش الموسيقى بالوزارة
 على استعداد لإمداد المدرسة بأهم النشرات والمطبوعات السابق
 إرسالها للمدارس فيما يتعلق بتنفيذ خطة دراسة الموسيقى بمدارس
 البنات الابتدائية ورياض الأطفال عند طلبها .
 هذا وتأمل إرسال البيانات السابق طلبها فى مدى أسبوع
 من تاريخه إلى التفتيش الموسيقى مباشرة « ببناء روضة أطفال
 قصر الدوبارة » .

وزارة المعارف العمومية

نشرة

لجميع المدارس الحرة للبنات

بما أن مادة الموسيقى أصبحت بمقتضى المناهج الجديدة
 داخلة ضمن خطة الدراسة الحالية بمدارس البنات الابتدائية .
 وبما أنه من المحتمل أن تكون بعض المدارس (الحرة)
 فى حاجة إلى بعض الارشادات الفنية فيما يختص بتنفيذ مناهج
 التعليم الموسيقى .

لهذا نأمل افادة الوزارة « التفتيش الموسيقى » عما يأتى :
 « ١ » هل كان نظام التعليم الموسيقى متبعاً بالمدرسة من
 الأعوام الماضية أو ابتداءً من العام الدراسى الحالى فقط ؟
 « ٢ » هل لدى المدرسة منهج الموسيقى الخاص برياض
 الأطفال « علاوة على منهج هذه المادة بالمدارس الابتدائية

دورا مثل دور السيدة منيرة كان يجب أن يقابله مغن آخر يشاطرها الحب ويشدو هو الآخر بألحانه بين ذراعها . كما يقضى بذلك أصول الإخراج في أمثال هذه الروايات . ولماذا لم تظهر لنا الآلات العازقة مرة أو مرتين أو حتى في استعراض الغناء والرقص ؟

لقد جرى العرف في الأفلام الأوربية جميعها أن نشاهد « الأوركستر » دائما حتى في غير الروايات الغنائية وفي غير مواقف الغناء ، حتى أن من أتتحت له الفرصة وشاهد رواية « شوشن شو » السينمائية ليدكر كيف امتاز فيها « حمار » على بابا بموسيقاه عما امتاز به في هذه الرواية « حمار » عبد الحميد زكي بتزيين رأسه .

أما هندسة الصوت في الرواية فلم تكن بحيث تعجبنا ، فمن ارتفاع في الصوت تارة إلى انخفاض فيه تارة أخرى ، إلى أصوات أخرى طفيلية تطفئ على الألحان ، لا سيما ذلك المزمار الذي ضجت من ارتفاعه الآذان .

حكم قراقوش

مهما عصفت بالتمثيل عواصف الحدثان ، وطغت عليه أنواء الزمان ، وتآلفت له الفرق ، واختلفت فيه الطرق ، وانتظمت

من أجله اللجان بعد اللجان ، فإن « نجيب الريحاني » لا يزال رابضا في شارع عماد الدين يخرج لنا كل موسم فكاهاته التمثيلية يصوغها من الفن الخالص ، ويلبسها من روحه ثيابها ، هو وفرقة الناجح أفرادها .

دعانا إلى حيث نشاهد روايته « حكم قراقوش » فليتنا دعوته شاكرين ، ومقضيينا بمسرحه ثلاث ساعات لم يفتر ثغرها فيها عن الضحك لما في الرواية من فكاهات ومفاجآت ، كان بطلها « نجيباً » في دور « بندق » ، وغيره من الشخصيات الفذة ، وليست مجلة « الموسيقى » مجال نقدها وتقريظها إلا ما كان منها خاصا بالموسيقى . فقد سمعنا بها لحنا تركيا غنته ورقصت فيه إحدى جوارى « قراقوش » في قصره ، رجته معها وردده « كورس » من الفرقة . فالتلحين بحكم من مقام « جهاركاه » ، دل على ذوق سليم حقيقة ، لا في تلحينه فحسب ، ولكن في توقيعه التانجو والفلس ، وتأديته مما أطلق الأيدي بالتصفيق فسالت هذه الأغنية إعجابا معدوم النظر .

وليست هذه الرواية بأولى الروايات الناجحة لنجيب ، فإن له روايات أخرى تعد مفخرة التمثيل الكوميدي

مطبعة الفنون الجميلة

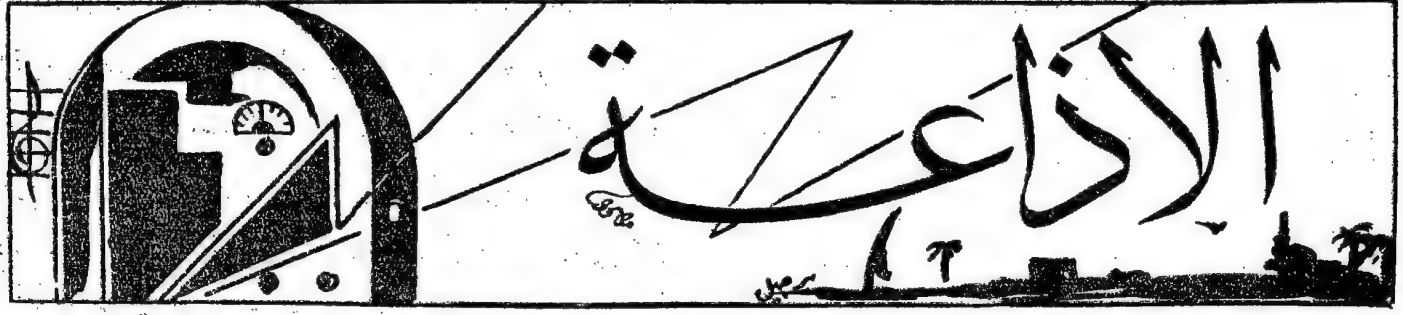
لصاحبها

محمد توفيق و محمد نجيب

بها استعداد تام لطبع جميع الصور وغيرها بالألوان

وفي هذا العدد نموذج من عملها

هو الصورة الملونة للرقص عند قدماء المصريين



تصليح البيانو في محطة الإذاعة

فاجأني صديق كان عندي في مساء ١٨ نوفمبر، لأشك في ذوقه، مفاجأة ظريفة، إذ لفت نظري إلى الراديو وسألني: «أتسمع؟» قلت «ماذا؟» قال «أظن أنه مهما تبدلت المحطة فلا يجوز أن تكشف للناس عن نفسها وهي تقوم بتصليح البيانو الذي فيها على مسمع من الجمهور» قلت «ويحك... ماذا تقول؟؟» قال «اسمع». أنصت وراجعت البرنامج، أفندري ماذا وجدت؟ وجدت أن السيد مدحت يعزف لنا على البيانو «الثورة أو ١٩١٩»...

لم تكن هذه «الثورة» بحيث تثير شعور الناس أو إعجاب الناس فقد كانت ثورة على الفن خليطاً من العزف الحزين لا بالشرقي ولا بالغربي، الأمر الذي لا يتفق مع ما للثورة من قوة وبطش، لذلك لم يكن تصويرها صادقا، ولم يكن تمثيلها ناطقا. ولعل لعازفها عذرا، فقد يكون حديث السن لم يتمكن من إدراك تلك الثورة إدراكا يضعه موضع المؤلف الذي يؤلف عن حس وعن شعور.

وبعد. فإنه لم يشأ أن يتركنا هنا نلتمس له هذه المعاذير، بل أراد أن يشبع القطعة من فنه، ويسخو عليها من عبقريته فشبكها بمارش «سعد»، ثم أوثقها بنشيد «اسلى يامصر» على اختلاف مقاماتها وألوانها فخرجت لنا قطعة

تصم السميع وتعمى البصر ير وتهرب من مثلها العافية

وصلة جديدة بمجهود جديد

نعم وصلة جديدة من مقام «سيكاه»، جديدة بموسيقاها جديدة بموشحتها، جديدة بموالها، جديدة بدورها، تلك التي غناها إياها الأستاذ صالح عبد الحى في مساء ٢٠ نوفمبر. ولست أقصد بذلك أنها جديدة من تلحين حديث، أو تأليف حديث وإنما جديدة بالنسبة لما يغنينا به صالح الذى دل على أنه شعر بما سبق أن أخذناه عليه من قصر إذاعة على عدد مخصوص من الأدوار والموشحات لا يحيد عنها سواء أقلت إذاعاته أم كثرت رضى بها الجمهور أم لم يرض.

بدأت هذه الوصلة بالتقاسيم من مختلف الآلات عاجلت بها مقام السيكا فملككت ناصيته وكذلك موشحة لم يغتنا بها قبل الآن، ثم موال سيكا، ما أحلاه ثم دور «مملك إذا حكم» تلحين المرحوم عبده الخولى فأداه بنجاح كبير. وما دام «صالح» قد اقتعد التخت وارتضاه، واكتفى بوصلات التخت وقضله على سواء، ولا يريد أن يغامر كما يغامر غيره ليكون (نجما سينمائيا) يسبح في فلك التجديد، ويجرى في سماء التطور الحديث، تخليق به أن ينهض إذن على قدميه، ليغزو الأدوار قديمها وحديثها، ويحافظ على تقاليد التخت، وبذلك يكون قد قدم للفن أجل خدمة وأفادة فائدة جلتى

ليست إسبانية

من القطع الموسيقية ما قد تكون عملت خصيصا للمسرح أو الصالة فتجدها غنية بمناظرها، ناجحة بملابسها، ومواقفها فإذا ما استعيرت للراديو وألقيت أمام الميكرفون نقصت قيمتها وكاد يضيع حسننها وتفقد بهجتها بقدر ما للملابس والمناظر من تأثير في السامع والمشاهد. وهذا ما كان في القطعة التي سموها «إسبانية» والتي غنتها الآنسة «نادرة» في مساء ١٨ نوفمبر فقد قيل إنها إسبانية وإنها من نوع جديد...

كان مطلعها:

كل حبيب راضى بهواه ليه العذاب

غنتها الآنسة ورددت فيها ورجعت من مقام «كرد» فلم أجد فيها أى أثر للإسبانية حتى ولا للأندلسية القديمة. فالقطعة

غريبة صميمة لفظاً ومعنى وموسيقى فلماذا هذا الادعاء الأندلسي؟ وأغلب الظن أنى سمعت هذه القطعة في كازينو بدعيّة في الصيف الماضي في إخراج بالطبع يفوق إخراج الراديو وربما كانت إذ ذاك ناجحة في ملابسها ومناظرها وأشخاصها. أما وقد أذيعت علينا بالراديو فانتالم نسمع إلا موسيقى لا تمت إلى الإسبانية بأية صلة، ولم تكن الآنسة «نادرة» في حاجة إلى نسبة هذه القطعة إلى إسبانيا فالقطعة لا بأس بها لما يتخللها من ترديد وتطريب وتغيير في الضروب وإحكام في التلحين.

خطرة صائم

جلست اليوم الى مكتبي، واليوم أول أيام الصيام، فلم

لا يكون لي فيه موضوع جديد هام؟ ولست والله أقوى على الأنصات إلى الراديو راغبا، لأنى إن قبلت، احتماله في وقت

أعلنوا عن متاجرهم وبضائعهم وكل ما يهمكم رواجه

في مجلّة

الموسيقى

تضمنوا رواجها وانتشارها في كل مكان وفي أرقى الأوساط بجميع بلاد القطر

أسعار الاعلانه فيها معتدلة والانفاق عليها مع ادارة المجلة

بالمعهد الملكي للموسيقى العربية

الإفطار مكرهاً، فأني أعوذ بالله منه في رمضان صائماً، وهو شهر العبادة والزهد والراحة والصلاة.

وقد يجزع الجوع والعطش إلى ضيق في الخلق، وتعكير في المزاج، فترى بعضهم يهذى هذياناً، ويطغى طغياناً، يتدخل في شؤون بيته بما لا يعنيه، ويكشر عن أنيابه لأمه وأبيه، وصاحبه وبنيه، وربما تسلى مع ذلك بنوع من الطعام يطهيه، أو صنف من الحلوى يتقنه ويحليه. أما أنا فقد شئت اليوم أن أهذى بدوري هذيان الصائم، فلا أنصت إلى راديو، ولا أعبأ بما يذيع على الناس، إذ قد سئمت نقد المحطة والمذيعين، فلا المحطة تستمع إلى ما يقدم لها من نصيح وإرشاد، ولا المذيعون يتحركون نحو الأجداد والسداد. لم يبق بعد ذلك غير المستمعين، فلماذا لا أنقدهم بدورهم؟ ألم تبلغ فوضاهم عنان السماء؟

نعم. جمهور المستمعين إزاء المحطة مختلف الميول والمشارب، اختلافه إزاءها في دفع الجمول والضرائب. فالراديو عند بعضهم إن هو إلا قطعة من أثاث يستعمله، ويسخرونه فيما ليس له، يطلقونه عالياً، فتسمعه نائياً، يزلزلون به الأركان، ويضايقون به الجيران، إن أتاهم ضيف أطلقوه عليه، وإن

زارهم زائر دفعوه إليه، وهم يديرونه وينصرفون عنه يفضلون التحدث بسير العائلات عن سماع إذاعته، ويتسلون عنه بنقد الغير وخطئه. وإن كانوا من ذوي النعمة واليسار، أداروا مفتاحه إلى اليسار، إلى حيث يسمعون موسيقى أوربية، لا رغبة في الفن الخالص، ولكن إمعاناً في الوجاهة والتمدن الزائف. وهم الذين يعتقدون في كل ماهو أوروبي وهم هم الذين كان لسان حالهم عند «الباييدي وحسن» كل شيء فرنجي برنجي. ومنهم من ينتقدون المغنين بجهل شائع، ويعينون المذيعين بأسلوب مائع، يفضلون بعضهم على بعض درجات، ويتجادلون في ذلك بالحق مرة وبالباطل مرات

صدقوني إن أغلبهم متورطون متور، وقليلهم معتدل مشكور فمتى تنتهي فوضى هذا الصنف من المستمعين؟ ومتى يغلب الحق الباطل هذه السنين؟

لا تأخذوني يا قرائي الكرام فلست بمبالغ فيما قلت فلقد والله اشتد في السغب، ويكاد يضنني التعب. وأوشك النهار ينقضي، فهاكلوا معي هنيئاً، واشربوا مريئاً، وإلى اللقاء.

امتيــــــــاز خاص بالمدرسين والطلبة

تعلن إدارة المجلة أنها، رغبة منها في تعميم نشر الثقافة الموسيقية بين النشء والقائمين برعايته، قد قررت أن تخفض للطلبة والمعلمين والمعلبات وموظفي المدارس قيمة الاشتراك السنوي إلى أربعين قرشاً بدلاً من خمسين، وإمكان تقسيط هذه القيمة على أربعة أقساط للطلبة، قسط كل ثلاثة شهور.

برنامج الإذاعة الموسيقية

من الأحد أول ديسمبر لغاية السبت ١٤ منه

الأحد أول ديسمبر سنة ١٩٣٥

صباحا : فرقة مدرسة البوليس

مساء : محمد السبع

الاثنين ٢ منه

حفلة ستذاع من المعهد الملكي

الثلاثاء ٣ منه

مساء : عبد اللطيف عمر

رياض السنباطي « عود منفرد »

الأربعاء ٤ منه

صباحا : رباعي العقاد

مساء : صالح عبد الحى

منولوجات فكاهية . يحيى اللبايدى ويوسف حسنى

الخميس ٥ منه

صباحا : فاضل شوا

مساء : الآنسة ناديا أراكسى « أغاني تركية »

أحمد البدوي وفرقة التمثيلية

عبد الغنى السيد

الاتحاد الموسيقى

الجمعة ٦ منه

ظهرا : أوركستر الشجاعى

مساء : محمد سلامة

السيدة سكينه حسن

السبت ٧ منه

مساء : محمد صادق

الأحد ٨ منه

صباحا : سيد مصطفى وكورس

مساء : الشيخ محمود صبح

الاثنين ٩ منه

صباحا : فاضل الشوا

مساء : الآنسة ليلي مراد

سامى الشوا

الثلاثاء ١٠ منه

مساء : سعاد زكى

رياض السنباطي

الأربعاء ١١ منه

صباحا : رباعي العقاد برئاسة مصطفى العقاد

مساء : صالح عبد الحى

يحيى اللبايدى

يوسف حسنى

الخميس ١٢ منه

حفلة خصوصية ستذاع من المعهد الملكي

الجمعة ١٣ منه

ظهرا : أوركستر الشجاعى

مساء : الآنسة رجاء

ابراهيم عثمان

السبت ١٤ منه

مساء : حياة محمد

حسن سلامة



موزار

MOZART

١٤

كان موزار ، في الحق ، مولعا بكونستانس ، شديد الرغبة في التقرب إلى قلبها ، وكان حذرا ، فلم تلاحظ أمها من أمره شيئا ، لأنه كان يعلم حقيقة رغبتها في تزويجه من ابنتها الكبرى « جوزفين » . لكن ميله كان قد انصرف إلى كونستانس « سيدة الدار » وقد قوى هذا الميل في نفسه ما شاهده فيها من البساطة في العيشة والنشاط في القيام بشئون المنزل وحاجته جميعا

ولقد كان من إشفاقه عليها أن اقترح على أمها استخدام خادم تقوم عنها بما لا تطيقه من العمل المضني ، فمانعت الأم بادية الرأي ، ثم وافقت إذ ضمن لها موزار أن يقوم بالنصيب الأوفر من مرتبها ، وبذلك هيا موزار لكونستانس أن تتفرغ قليلا إلى العناية بهندامها وتريضها وتزويد ثقافتها

كان قصد الماكرين أن يضايقوا موزار بنقله من بيت ويبر والحيلولة بينه وبين أفراد هذه الأسرة التي يحب فيها ويهوى ، وبذلك يخلقون له اضطرابا قد يؤثر في مجهوده الفني ، فلما أخفق يترفون فتر في كيده ، بدأ هو وأصحابه من أعداء موزار والحاقدين عليه يستنبطون الحيل ، ويبتكرون الخدع ليرغموه على ترك مسكنه وهجر المدينة « فينا » ، إطلاقا

لم يفكر هذا الشاب الغرير في أن يد سالييري أو فتر هي التي تعبت به في الخفاء ، وأن فتر كان يستدرجه ويتعرف كل آرائه فيبلغها سالييري فيجلبك منها شباك ، وينسج منها خيوطا تعرقل مسعاه ، وتخيب آماله

كانت رسائل والده تفيض أحيانا بذكر الحقائق ولكنها مشوهة ، فقد تلقى من أبيه رسالة تشكو من سكن الابن بين أسرة ويبر ، وتهمه بحب إحدى فتياتها ، وتصمه بالجنون لأنه لم يتعظ بما أصيب من أختها لويزا فيما مضى ، وتنصح له أن يعجل بترك هذا السكن

ولقد دافع موزار قدر استطاعته ، ورد ذلك الاتهام . وأبدى أسفه من أن والده يصدق تخرصات الأفاكين ممن يتصدون لخاصة شئون الناس بغير سبب ، ولئن كان يسكن بين تلك الأسرة ، لقد يجد منهن العطف والأخلاص وصدق الخدمة . « أي أبي ، صدقي ولا ترهف سمعك للخراصين رؤود السوء الذين يعكرون الصفو ويقلقون المزاج فانهم ما كرون ،

ولكن موزار، في ذلك الحين، كان قد رسخت قدمه بين النبلاء، وكان يدرس الموسيقى لطالبات من أرقى الطبقات، وسيدات من أشرف النبلات، وأصبح الفتى المحب لدى النبيلة تون أقرب المخلصات للقيصر

على أن القيصر نفسه كلف استيفاني أن يضع أوبرا ألمانية لمناسبة قدوم الأمير الروسي الأكبر، على أن يعطيها لموزار لتلحينها، وفوق هذا فأن موزار أصبح موضع رعاية النبلاء يتلقى دعواتهم المتتالية لتناول الطعام على مواعيدهم، فكان يلي منها ما يسمح به وقته. ولقد مهدت له هذه الولايم الاتصال والتجيب إلى أعز أصدقاء القيصر، فكيف إذن يتمكن سالييري أو صنيعته بتر فتر من العمل ضد رغبة القيصر؟

أما جهرة، فما في قدرتهما أن يُظهرا غير التودد والولاء، وأما في الخفاء، فالشباك مطروحة، والفخاخ منصوبة، والحبال محبوكة ومن كسالييري يجيد الدس والكيد؟ وسيرى موزار عجباً!

كان موزار يتكسب من إلقاء الدروس الموسيقية، وإقامة الحفلات، وإحياء حفلات الأكاديمية خاصة للسادات النبلاء مالا طائلاً وفيراً، في تجلّة واحترام أذهب عن ذهنه أقصر الخواطر في التفكير في العودة إلى سالسبورج. أضف إلى هذا ما كان يملأ جوانحه من لواعج حب كونستانس، وما يعلقه عليها من سعادة وهناءة. إذن فقد أصبحت فينا له وطناً نيطت به آماله وأمانيه

لا يزال الأب يلح على ابنه أن يترك أسرة ويبر، ويطلب الثقلّة من بينهن، والولد يخلق المعاذير ويتحايل للأمر ليطلق من حدة أبيه، ويسكن ثائرة نفسه، وقد رجاء أن يمهله شهراً أو بعض شهر يتوفق في خلاله إلى استئجار بيانو ثم ينقل سكنه، هكذا كان يكتب موزار حتى إذا خلا إلى نفسه ناجاها:

أغير السكن؟ أترك أسرة ويبر؟ ما أيسر ما يخطه قلبك يا أبي. ليت شعري ما رأى الوالد في قلبين يستحيل عليهما التفرق

والابتعاد؟ أمن أجل وشاية ذبيّة أهجر قلبي وسكني وسعادتي وحياتي؟ كل سكن ليس فيه كونستانس قفر سباسب لا يحتوى غير الوحشة والهوان. من ألتقى إلهامي ووحى عبقرتي إن هجرني هذا الملك الكريم؟ من يحرص على راحتي في العالم غيرها؟ أي والدي! لو أتيح لك أن تشهد رعاية كونستانس لابنك حتى في طعامه حين ينسيه فنه أن يتناول طعاماً. ليت لك يا أبي أن تشهد حنوها حين تصدم الكوارث ولدك وتوهن النوازل عزمه وتفت في قوته

كيف أقنعك يا أبتى وقد جسموا لك الشبهات وموتوا الأباطيل؟ هب أن لولدك المسكين أويقات فرح يفرج بها كربته، فهل هذا جريمة؟ ما الذي يمكن أن ينتجه موزار في مسكن جديد خلاء من قلبه وعقله؟ وما ضرر السكنى بين أسرة ويبر؟ كل شيء لديهم عفيف محتشم... ويل الأبناء من أوهام الآباء...

وإذ كان موزار تائهاً في خيالاته ونجواه، فجأته الخادم برقة زيارة. تنبه الأستاذ وأفاق من حلمه الذي وزع فكره وتناول البطاقة فاذا هي بطاقة استيفاني، فاستقبله موزار قائلاً - مرحباً بحضرة المراقب الفنى، سلام الله أيها السيد المحترم، ما وراءك؟ - أى شيء يحدو بي إليك مسرعاً غير مخطوطة الأوبرا التي لما يجف مدادها؟

- كراسة الأوبرا؟ وافرحته، جميل منك هذا التفضل. إذن سنبدأ في تلحينها من هذه اللحظة. تفضل معي، واعذرني فأنت أدرى بحياة العازب دخل موزار باستيفاني حجراته الخاصة، وما استقر بهما المجلس حتى قال:

- ما اسم هذه الأوبرا؟ - أبقيت اسمها كما تخيره بريتنسر، اسمها «الغواية». أو بلوتي وكونستانس، ولا يخفى عليك أنها قصة تركية

- لعلك أدخلت فيها الفكاهة ؟

- لا ريب ، فأنت تعلم أن أهل فينا يحبون المرح والسرور وإليك ، مثلا ، الأغنية التي في المدخل الثاني

قلّب موزار الصفحات وقرأ فلم يتمالك من الضحك وصاح :

- أحسنت يا سيدى ، إن هذا الفتى الغنى عثمان ، حارس الحرم ، هو بعينه إركو ، وسأجعل غناء هذا الفتى مثلا حقا من الغناء والفظاظة حتى يدركه إركو لأول وهلة ، ولتكن هذه رفضتى له أردّها على ذلك السخيف المرذول - سيغنى لودفيج فيشر دور عثمان ، فان صوته أشبه بصوت البقر والجاموس

- حسن جداً ، وهذا مبدأ التوفيق ، وسأفضل له الأغنية حتى تلبسه تماما - خوار كنخوار الثور ، إنما في حلاوة فنية تكسب المغنى الإعجاب والسخرية معا ، وهذا ما أستطيع أن أعاقب به إركو فأرفسه رفسة فنية قاتلة ، وأرى يا سيدى أنه يحسن أن تراجع القطعة معا ، وتفهمها سويا حتى لا يضيع غرض نقصد إليه

- موافق كل الموافقة يا عزيزى موزار ، وهى دقة لا يعنى بها غير الموهوبين . استمع لى . هذه القصة تمثل مزرعة لأحد أغنياء الأتراك ، يدعى سليم باشا ، وجد في منتصف القرن السادس عشر ، ويوجد في هذه المزرعة ، كما هى العادة ، حرم ملك ، خيدر السيدات

- هذا شئ يثير اهتمام الجماهير

- نعم ، وفي هذا الخدر توجد سيدة تدعى كونستانس - كونستانس . يا للشيطان ، وكيف وصل إليها هذا الاسم ؟

- هذا ليس اسما مخترعا ، فان كونستانس هذه حسناء أوروبية عثر عليها لصوص البحر عقب اصطدام السفينة التي كانت تقلها وباعوها إلى سليم باشا ، الذى هام بها وطمع في

حبها ولكنها اجتوته ، وخلدت إلى الوحدة فلم تسمح لأحد أن يقترب منها ، ذلك بأنها وهبت قلبها وحبها شابا أوروبيا يدعى بلوتى ، ولا تزال تنتظر قدومه وتأمل أن يخلصها من هذا الأسر الأليم

- وهل عاد إليها ، كما أمّلت ؟

- نعم ، وهو هنا أيضا

- مرحى ! وكيف استطاع الوصول إلى حبيته ؟

- هذا يوضحه الفصل الأول . كان اللصوص قد أسروا أيضا خادما كونستانس واسمها بلوندا ورجل اسمه بتريللو ، وكان فيما مضى في خدمة بلوتى ، وقد بيع الجميع لسليم باشا - يبع بالجملة ؟

- كان بتريللو رجلا ماكرا ، تمكن بدعائه من استمالة الباشا إليه وكسب ثقته ، وقد جعله الباشا بستانيا لحديقة منزله وإذن فقد تهيأت له الفرصة أن يكون قريبا من بلوندا حبيته التي يهتم بها الحارس عثمان اهتماما مقطوع النظر ، وقد تمكن بتريللو من مراسلة كونستانس ومراسلة بلوتى الذى ما لبث أن بغت القوم بحضوره

- حضر ؟ وماذا حدث ؟

- هنا تبتدىء القطعة ، يدخل بلوتى ويلقى منولوجا قصيرا ، وهو يحوس خلال النواحي ، ويتحایل للوصول إلى محادثة حبيته - كونستانس - وهنا يحضر عثمان

- انتظر ، انتظر ، ألاحظ هنا أننا في أوبرا ولا يليق أن تبتدىء الأوبرا بحوار أو حديث ، وبخاصة أننا سنفتتح الرواية قبل رفع الستار بمقدمة موسيقية Ouverture ويحسن أن تكون المقدمة أغنية صغيرة من بلوتى . سيكون التأثير فعّالا إذا ابتدأت الأوبرا بالموسيقى ، فأرجوك أن تضع لى قبل المنولوج أغنية قصيرة .

- بلوتى ، على كل حال ، سيغنى غنوة طويلة في الفصل الأول ، وسيقوم بها آدم برجر ، وسيبذل فيها منتهى جهده

- لا بأس ، إنما هذا لا يهم . اعمل كما أشير عليك ، فإن أغنية قصيرة لا تضره ولا تعوق غناء الطويل . أرجو أن تجيب رغبتى

- بكل سرور ، إنى أجد السعادة فى خدمتك ، سأحضر لك الأغنية غدا

- شكراً لك يا سيدى . وأرجو أن تستمر فى المطالعة .

- هنالك يحنى بلهوتى ويظهر بعده عثمان يحمل على ذراعه سلة فواكه يجمع فيها ثمار الحديقة

- يكاد يطير فى الفرح ، يا سيدى إن هذه الشخصية المزرية ألصق بذلك الحمار الوحشى إركو ، فهو لا يفترق وعثمان فى شىء .

- يسرنى جدا انشراحك يا سيد موزار ، وبمجرد دخول

عثمان يتغنى أغنية قصيرة يدخل فى أثنائها بلهوتى ثم يبتدىء الحوار بين الاثنين

- حوار ؟ لماذا لا يكون حواراً غنائياً بين شخصين

« دويتو » أرجوك ، ناولنى الكراسى برهة ناوله استيفانى الكراسى فقرأ موزار الحوار وقال :

- الحوار هنا طويل يا سيد استيفانى كحديثك بين رجلين

أما الحوار الغنائى بينهما فسيكون أطول ، ولا ريب ، ولكنه فى صميم الموسيقى . لا ينبغى يا صديقى القدير أن يستغرق الجدل الكلامى زمناً مثل هذا فى الأوبرات . أحسبك يا صاحبي لا تغضب من هذا النقد البرى .

- نحن رجال المسرح ، يا موزار ، تعودنا الانتقاد فلا

نغضب لنقد إصلاحى كالذى تبديه

- إذن وجب أن تؤلف « دويتو » فى محاوره موسيقية

غنائية تفعمها بقوارس الكلم وتحوطها بسياج من الرقة ، رقة هزة لا ترضى عثمان ولا إركو ، فهل توافق على ذلك ؟

- إن كان هذا مبتغاك فسأبذل طوقى فى إرضائك ومسرتك

يا عزيزى

- وعلى أية حال لقد فكرت أن تكيل إلى فيشر

أن يتغنى بأغنيات ، أليس كذلك ؟

- كلا ، ليست أغانى وإنما سيتغنى بكلام القطعة التى سيلقيها وفوق هذا فسيشترك فى الغناء الثلاثى فى نهاية الفصل ، وكذلك فى الغناء الثنائى فى الفصل الثانى ، وفى دياالوج السكرارى وغيره ولديه من هذا العمل ما يكفيه

- هذا جميل ومحمّل ، ولكنك تعلم أن فيشر محبوب فىنا ويتعشق أهلها سماعه منفردا ، فيجب أن نشبع شهوة الجمهور ونكثر له من المواقف التى يتمكن فيها من الغناء بمفرده ، وهذا العمل يظهر جلال الأوبرا ، فإذا تفضلت فاصنع لى قطعة غنائية فى الفصلين الأول والثانى كليهما

- بكل ارتياح ، ولكن أين أضعهما ؟

- الدويتو الذى بين عثمان وبلهوتى ينتهى بأن يدفع عثمان بلهوتى ويطرده . ويتوجس خيفة منه ويتشكك فيه وفى بتريللو ويود لو استطاع أن يشنقهما شنقا لولا مكانة بتريللو من الباشا وإذن متى دخل بتريللو لا يعمل سوى أن يتغنى بألوان شتى من التهمك والسباب ينزلها على رأس عثمان ، وهنا يجب أن تضع أغنيك

- طاعة لأمرك يا سيد موزار ، سأفعل ما تريد ، هل تفضل بأن تملى على أول القطعة الغنائية ؟

- أفعل مرتاحا ... وقد فعل

- أما الأغنية الثانية التى سيقوم بها فيشر فستحدث فيها غدا ، ودعنا نخصص اليوم للفصل الأول فقط . استمع بقية القصة .

إعتدل موزار فى مقعده ، وتناول استيفانى الكراسى واستمر فى شرحه :

- اتفق بتريللو مع بلهوتى على أن يشغل وظيفة رئيس المبانى فى سراى الباشا ، بعد أن مهد له السبيل عند الباشا ، وذلك لكى يكون قريبا من كونستانس ، وهنا تأتى أغنيته ، فإذا انتهى منها أعقبها جوقة الأنكشارية تشدح لنا لتلك الفرقة

العسكرية الأنكشارية المشهورة بالبطولة في حملاتهم على
الاعداء، وعدم رحمتهم لهم ، وهذا النشيد يحيي الباشا حتى
يدخل خدر الحريم

- موسيقى تركية ؟ هذا منتهى الغبطة والسرور ، وهو أيضا
ما يبعث الانتشراح والفرح في أنفُس أهل فينا ويخلب لبهم ،
ويزيد إعجابهم

- والنبلاء ، يا سيد موزار ، النبلاء شم الأنوف سيتهون
عجبا ، ويصعرون خدودهم كبرا

- ليفعلوا ، فأنما يجب على المؤلف والملحن أن يشبعوا
رغبات الشعب وطوائفه المختلفة ، وطبقاته المتباينة ، لا ضير
على النبلاء أن يفخروا ويتباهوا بأغان ترفع مجد بلادهم ، وتخلد
لها في عالم الفن ذكرا ، أتم يا سيد استيفاني ، ثم ماذا ؟

- يعقب ذلك المناظر الدرامية بين الباشا وكونستانس ،
فالباشا يريد بكل الوسائل ، أن يحظى بحب سيدة الحريم الجديدة
وكونستانس تمنع وتقيم بينها وبينه سدا منيعا
- يستأهل الباشا العذاب ، فان تعدد النساء صار بالخلق
والصحة والمال

- جائز ، ولكن فيه ، على كل حال ، تغييرا
- عجا ! أنت إلى هذا الحد ترتكب الخطيئة ؟ أحسبك
إذن إباحيا !

- كلا ، وإنما هو تنقل في الهوى
- إذن فلا بد لكونستانس هنا من قطعة غنائية ، أليس
كذلك ؟

- نعم ، وفي تغنيها تفكر حببها بلوتقي ، وتذكره حرارة
الحب .

- وإذن سيغضب الباشا ويأمر بالقتل أو بالسجن .
على الأقل

- على العكس . فان الباشا رجل طيب القلب نبيل ، وإنما
يقول لها « آلامك توجعني ، ودموعك تفسد فؤادي ، ولين

عريكته تسحر لي ، وبمجموعة صفاتك تحتم على التفاني في حبك
إنه رجل يعرف وسائل الحب والتجيب . ويعتقد أنه ليس من
الضروري أن ينال رغبته من المحاولة الأولى

- ولكن يجب ألا ينال منها حظا أبدا
- وهذا هو الواقع ، فان بتريللو يقدم بلوتقي إلى سليم باشا
على اعتبار كونه مهندسا فيعيه الباشا مهندسا لميانيه ويكل إلى
بتريللو العناية بأمره

- حمار لا يشعر بما يدور حوله
- الخير ، عادة ، أغبياء . لا تشعر بما يدور حولها ، وأرجو
ألا تكون من هذا الصنف الخيري الغبي . . هنا يقوم بتريللو
بما وكل إليه ، ويقود بلوتقي إلى داخل الخدر غير أن عثمان
يحول بينهما ويصدهما عن دخول المنزل

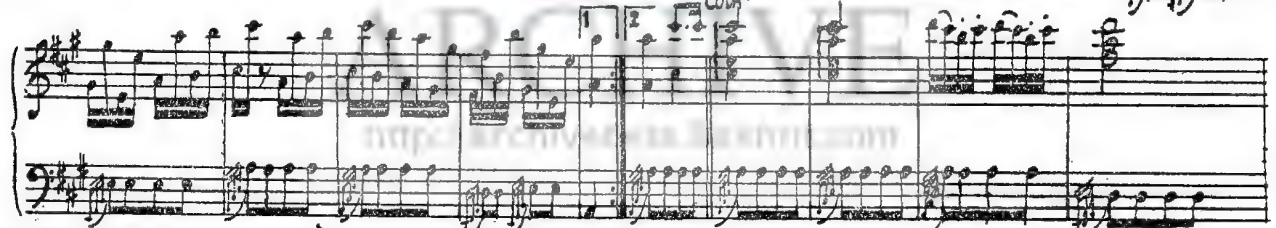
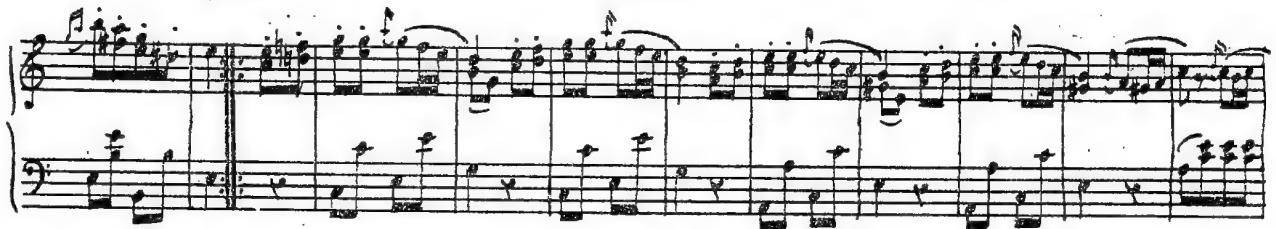
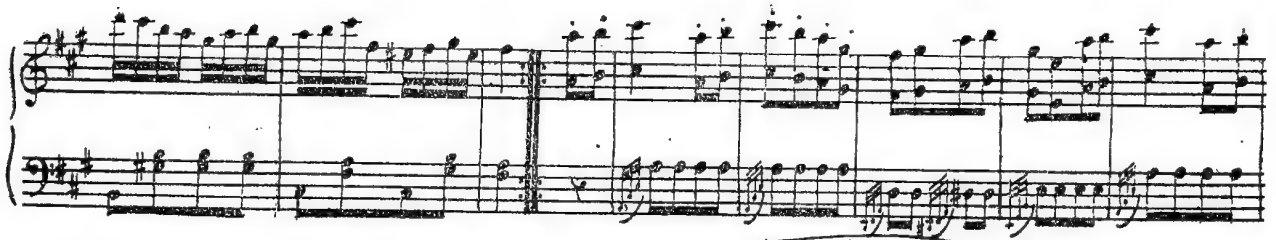
- ماذا تقول ؟ هذا هو إركو بعينه . وإذن لا بد من أن
يضر به

- كلا ، بل اقتصر الأمر على تبادل الالفاظ العنيفة
والمهارة وانتهى بالغناء الثلاثي وبهذا ينتهي الفصل الأول
- وهل يدخل الاثنان خدر الحريم ؟

- طبعاً ، فأنهما يدفعان عثمان عن الباب بقوة ويدخلان
صامحين

- ياسيدي معذرة إذا كنت لا أستطيع أن أعبر عن
سروري بهذه الأوبرا التي تجلت فيها مواهبك الفنية . . تتكاثف
الأفكار في مخيلتي وتتكاثر ، فهل تريد أن تأخذ الكراسي معك ؟
... يتبع ،





المارش التركي لموزار

ALLA TURCA

W. MOZART

Allegretto

The musical score is written for piano in 3/4 time, featuring a key signature of one sharp (F#). It consists of eight systems of staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the melody and accompaniment. The third system includes a crescendo (*cresc*) and a forte (*f*) dynamic. The fourth system features a piano (*p*) dynamic. The fifth system continues the melody and accompaniment. The sixth system features a piano (*p*) dynamic. The seventh system continues the melody and accompaniment. The eighth system features a piano (*p*) dynamic. The score is marked with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

M
A
I
S
O
N

مَحَلَاتُ بُونَاخ

تأسست سنة ١٨٩٧

سجل تجاري رقم ١٢٧

بناح إبراهيم باشا رقم ٢٠ بمصر - تلفرافيا "بوناف" بمصر
تليفون ٤٢٤٦٦

متجر وورشه صناعه وتصليح وتجديد كافة انواع الآلات الموسيقيه وأدواتها
متعهدين وزارة المعارف العموميه والمجالس البلديه والمعاهد الموسيقيه

B
U
S
N
A
C
H

20, Rue Ibrahim Pacha Le Caire
Tél. 42466 R.C. 127 Cables: Busnach - Cairo

المبيع بالتقسيط

التعاون

شعار محلاتنا
الذي لا يزال متبعا
منذ تأسيسها عام ١٨٩٧
بدون انقطاع



بأقساط

شهريه

لا تتجاوز

جنيها وربع

No. 14 1ère Année.



1ère Décembre 1935 P. T. 2.

DIRECTION:
22, Avenue Reine Nazli
Tél. 58689

Adresse Télégraphique
(AGHANY)

ABONNEMENT

Pour L'Egypte; P. T. 50 par an
Pour L'Etranger; P. T. 80 par an

Pour les annonces, s'adresser
à la Direction

LA MUSIQUE

REVUE HEBDOMADAIRE PARAISSANT PROVISOIREMENT CHAQUE QUINZAINE

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE MUSIQUE ARABE

RÉDACTEUR EN CHEF : M. EL - HEFNY (Ph. D.)

THE PATTERN PHENOMENON IN PRIMITIVE MUSIC.

HELEN H. ROBERTS (Yale University, New Haven, Connecticut)

An examination and analysis of large numbers of songs of various primitive peoples has revealed the fact that songs identified with certain specific activities, as groups in the minds of the people, tend to develop common musical as well as textual features, differentiating them from other groups associated with other activities. The words "tend to develop" should be emphasized, however, for while such a tendency is common enough to be

remarkable, it is not common enough to be taken in terms of a law, or of universality.

The similarity of features is particularly noteworthy in ceremonial music, where different songs may accompany the various steps in a ritual; and the features may range over the whole gamut of musical possibilities, being confined to one or two, or including many in combination.

It is hardly possible in the present state of our know-

ledge of the people and psychological processes to say to what degree these features are consciously recognized and manipulated in composition for the effect of homogeneity. Doubtless it differs considerably with different people and the stage of development of their music. For some, such conscious manipulation can hardly be conceded. For others, the complexity of melodic design, the subtlety of manipulation of structural patterns into which

the element of actual melodic content enters not at all (being entirely different for each song, while the style of building is the same) argues, if not for cold reason and analysis, at least for a rough grasp of and predisposition for formal processes which may totally escape the perception of those trained in European musical habits of thinking. To such, only analysis of notation, long familiarity with styles, and an ability to listen divested of all prejudice, reveal them. But doubtless some simple formal devices are obvious alike to primitive and to ourselves.

The elements entering into the creation of patterns seem to be not so much minute details, like individual steps in a scale, separate intervals, individual note values, or meters, as large concepts like melodic curves, and phrases, the limits of which coincide with those of textual groups, or are defined by musical considerations such as points of rest, weight of note values, emphasis and metric clusters, repeated rhythmic groups, symmetry or balance, question and answer. In the detection of these concepts, which are examples of the Gestalt idea in psychology, repetition and contrast are useful guides.

This is not to say that the question of tonal material may never enter into the pro-

blem. Some song groups can be made even on this basis, which, perhaps, is one of the more obvious differentiae. Thus many of the Onondaga Medicine Society Songs of the Iroquois Indians are alike melodically. Examples 1 and 2 illustrate this). So are some of the Black Death Society songs of the same tribe, but as a group they are quite different from the Onondaga Medicine Songs. The fact that each group may contain exceptions to the general pattern does not alter the rule, for the majority conform.

The Pawnee Indians of the Plains exhibit similar melodic relationships in the Corn Songs of their Creation Ritual, where in many cases the changes are so slight as to be hardly perceptible. Those forming groups under various ceremonies belonging to the White Beaver part of this great ritual may be alike melodically or different, but many manifest structural peculiarities, regardless of the actual tones involved, which seem to partake of the nature of patterns.

These songs start high, on an upper tonal focus, with one or two statements of a phrase, which usually contains a leap downward of a fourth or even a fifth by way of a

1) But for my transcriptions everything regarding these songs and ceremonies collected with them has been lost. They were the property of the Canadian National Museum at Ottawa, but never filed in that institution.

fourth. After these phrases, the melody progresses on downward, usually to the tonal focus an octave below the initial tone. After this lower level has been reached several slight rebounds occur, each, progressively less in extent, before the lower tonal focus is emphasized as a point of rest. Suddenly the melody reverts to the original high level, but, in recapitulating, the initial phrase is not given in its entirety; the point of reversion breaks either into the middle of what was before a complete unit, or else the phrase is telescoped and curtailed. But the latter part of the melody, consisting of the rebounds from the lower tonal focus, is repeated almost, if not quite, exactly.

This type of structure may be likened to the play of water in a fountain; at first it is at a great height, but as the water is being turned off the height lessens, and if one plays with the faucet a little there will be spurts of less and less volume as the force decreases. A brief turn of the faucet may again send it to the original height, but only momentarily, while the process of progressively less spurting may be the same as before.

This is the prevailing though not invariable pattern of White Beaver tunes regardless of their actual melodic material, but many of them are

alike in this respect also. See Examples 3, 4 and 5.

The Morning Star Ceremony Songs employ a structural device of a more obvious sort — two or three octave levels in descending order, as many as a normal voice range can cover, with the tune on the third level incomplete. Many Morning Star songs follow this plan, but it is seldom encountered in other ceremonial groups, even in the same tribe. Example 6¹).

Although ancient Hawaiian songs are all very simple, tonally and rhythmically, the hulas are sharply set off from the honorific chants or olis in being definitely composed in couplets, both as to words and music, which form a sort of question and answer. The endings of these couplets almost invariably are feminine and these two features taken together with the prevalence of two tones generally a fourth apart, the upper of which is the ground tone or focal point, gives these songs a highly characteristic pattern. The olis are almost entirely on one tone and their rhythms are chiefly those of the text, with long

holds at the ends of phrase, as if the sound were being rolled over and over in order to properly enjoy and sample its flavor¹).

Eskimo Weather Incantations are slow, calm tunes of a very simple structure, seeming especially designed to influence blizzards and to bring back sunny, windless days. They are quite different from the dance songs with their strongly accented beats, their verses and refrains²).

In certain areas, like Southern California, the Indians of a number of linguistically allied tribes have developed many subtle and remarkable structural devices which as a whole rather set their music apart from that of other regions, although some of them are encountered elsewhere, sporadically. It is not in the use of only a few of these traits in songs devoted to a given purpose, for example, as opposed to a few more utilized in another group mutually exclusive, that patterns are established, rather are they determined by the exclusion or inclusion of a single trait among many others common to several groups, or in varying combination of traits rather

widely used individually.

Some of these traits are very interesting. Aside from sequences, complete and partial (common enough phenomena all over the world) and special forms of them not so common; aside from modulation tending to be heralded by a play on a minor third interval; aside from a rise of melody in the middle of the song to new heights, usually accompanied by a marked change in movement — a device not infrequently found over the world, but quite rare in Indian music — there are less usual devices. These consist of paired melodic curves, reversed in direction one from another; of melodic rhyming at the end of every line or alternate lines; and of several types of building which I have called the incremental process. This last involves not only the usual device of terminal extension, but initial extension when a phrase is repeated, and most peculiar of all, internal incrementation consisting in splitting apart a phrase previously set forth and interpolating additional material in the middle. Some songs containing all three types of incrementation resemble in their structural diagrams inverted pyramids. In attempting to discover possible common purposes or sources for some of twenty-five songs secured in a locality where three dialects of the same language were

1) Examples 3—6 were culled from my original notebooks containing some 200 odd songs which I transcribed for Dr. CLARK WISSLER'S monumental treatise on the Pa-wnee Creation Ritual. This manuscript of over 2000 pages and the records are the property of the United States Government and are in the Smithsonian Institution in Washington.

1) cf. HELEN H. ROBERTS, *Ancient Hawaiian Music*. (Bulletin 29, B. P. Bishop Museum, Honolulu 1925, p. 1—397.)

2) cf. HELEN H. ROBERTS and D. JENNESS, *Songs of the Copper Eskimos*. Ottawa 1925. (Report of the Canadian Arctic Expedition 1913—18. Vol. 24.)

known, I listed the songs by traits, regardless of reported provenience, which was somewhat vague, or ceremonial connections, which were not clear either. Having isolated some thirty traits I listed the songs and traits on correlation paper in the order of the greatest number of traits and clusterings of them. While all the songs were amazingly complex (if we consider the abstract and fleeting nature of melody and the people concerned in this case) and the traits were pretty generally distributed throughout the songs (and across dialectic divisions showing a very old heritage), it was found that several cases songs said to be of a kind or devoted to the same purpose fell side by side in the possession of common traits, though not alike in ac-

tual melody¹⁾

The Nootka Indians of the Northwest coast also employ musical patterns, but the exact features are harder to analyze. although subtly felt After long acquaintance. One rather striking trait not, however, used by them as a pattern device for whole groups of songs, is that which I have called linked melodic assonance, where a new melodic unit takes up with an echo or repetition of the melodic contour with which the preceding one ended. Example 7.

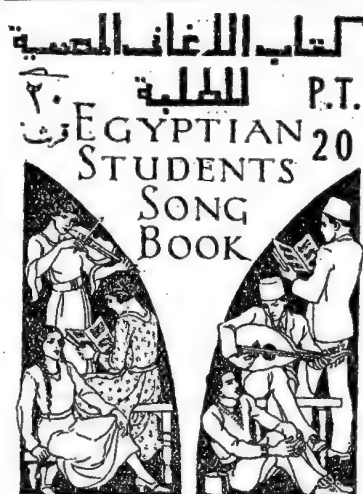
Names of tribes and peoples where the pattern phenomenon appears to a greater or lesser extent might be multip-

1) cf. HELEN H. ROBERTS, An analytical and comparative study of the melodic form of 25 ancient Southern California Indian songs. To be published as Vol. 2, part. 1, of the American Library of Musicology.

lied over and beyond those given here, but enough cases have been cited to show that it is a common tendency in music as in art, basketry, religious observance, social organization, and what not, and to also make clear that collections of songs based on a single ceremony, or of a single type, do not give an adequate picture of the musical achievements of a group.

Aside from the more, or less close adherence to a pattern which may be observed in groups of songs devoted to a single purpose, there are, of course, the larger tribal patterns, which include these and are defined by the sum total of traits. Here, too, traits may be common to more than one wide region, but it will be the significant additions or omissions that must be observed.

بمصر
والاسكندرية



يباع في جميع المكتبات الشهيرة

Containing 60 Selected Songs

FOR SALE

IN ALL LEADING BOOKSHOPS

CAIRO & ALEXANDRIA

HELEN H. ROBERTS : The Pattern Phenomenon in Primitive Music

Musical examples

Onondaga Medicine Society Songs « Iroquois Indian »

Example 1

♩ = 82

yo'o ne yo'o ne yo' o ne we i - yo' o
ne we i yo' o ne we i - yo' o ne yo' o ne
yo' o ne we i - yo' o ne we i yo' o ne we i 'o!

Example 2

♩ = 76

E'e'o ne'e o. i no oñ'i'l'i E'e
i i E'e we'e

First Ceremony, White Beaver Ritual « Pawnee Indian » Fox Chief, Odd Song

Example 3

♩ = 126

Ars ku ru re ti wa ka i ri hi Tat-pa-ku ri ta wi
ha ri w- hi ri I ri ri hi hi ri i ri ri hi
i-ri-ri ri i ri ri hi ri hi ri i-ri
ri hi hi ri i ri ri hi i ri ri ri

First Ceremony, White Beaver Ritual Pawnee Indian Fancy Eagle, Third on the South

Example 4

Second Song

♩ = 104

Ars-ku-ru re ti wa ka-ri-ti hu a Tat-pa-ku
ri ta wi a we ti hu a a we ti hu a
a we ti hu a we si ri ri ta wi hu ri a
we ti hu a a we ti hu a a we ti hu a
we si ri ri ta we hu ri

Second Ceremony, White Beaver « Ritual Pawnee Indian Second Sun Chief on the North

Example 5

First Song

♩ = 88

A-ki-ra-ta ti wa ka ha Ra-ri-ki A-ti-pol ru-ti
wa ku ha Ra-ri-ki a ha ha Ra-ri-ki a ha ha Ra-ri-ki
ki Ra-ri-ka-ra ru-tah Woi-ri-ki Rai-ri-ki A ha ha
Ra-ri-ki a ha ha Ra-ri-ki Ra-ri-ka-ra ru-tah We ri ki Ra-ri-ki

Morning Star Ceremony Song « Pawnee Indian »

Example 6

♩ = 152

Hu-ra-ru rah ka ha wa hi-u-ra-ru ri ka a
ha wa ra Hu-ra-ru ri-ka ha wa hi-u-ra
ru ri ka ha wa ra Hu-ra-ru ri ka
ha wa hi-u-ra-ru ri ka a ha wa ra Hu-ra
hu ri ka ha wa hi-u-ra-ru ri ka a ha wa ra
Hu-ra ru ri ka ha wa

Potlatch Song « Nootka Indian »

Example 7

♩ = 108

wa 'a'a'au ye e e'e e wa 'a'a'au
ye e e e e ye wa 'a'a'au
ye e'e ye a ha a ha ye i ye ha ye ya

La Pratique Du Chant

Chez Les Musiciens Marocains

ALEXIS CHOTTIN (Rabat, Maroc)

Les musiciens marocains — du moins ceux que l'on connaît sous le nom d'«*aliyîn*¹» (qui pratiquent le genre «*âla*»²) — sont à la fois des chanteurs et joueurs d'instruments. Leur technique du chant est, en général, fort simple et elle ne fait pas l'objet d'un enseignement approprié, ni de soins spéciaux.

On chante « tout droit » en voix de poitrine, sans autre souci du timbre, ni de la nuance. Jamais de voix de fausset non plus. Comme le répertoire de chansons dites andalouses, que l'on désigne sous le terme assez vague de «*âla*» et que l'on pourrait traduire : « musique vocale soutenue par des instruments », s'exécute traditionnellement en chœur, on se soucie peu de s'appliquer à la qualité du son. Les «*aliyîn*» marocains ont, en quelque sorte, une mentalité de choristes et — qu'ils me pardonnent de leur dire ici — de mauvais choristes, qui chercheraient à dominer leur confrères en criant beaucoup, en

se permettant parfois de libres échappées vers le registre aigu, où l'on atteint par des vocalises assez capricieuses, parfois heureuses et réalisant une sorte de style fugué rudimentaire, parfois aussi, hélas ! désastreuses et ridicules. Il en résulte un mélange souvent cacophonique, peu en harmonie avec le sens des paroles qui, déjà suffisamment étiées et morcelées par une mélodie qui abuse des « passages de liaison », des « cadences clichés », des vocalises syllabées, deviennent totalement inintelligibles au plus subtil des arabisants.

Ainsi s'explique, dans une large mesure, la désaffection du Marocain pour son chant traditionnel, qu'il continue à révéler malgré tout, et auquel il tient comme à toutes ses traditions, comme à la «*qâ'ida*»³).

LE CHANT EN SOLO

« BEL CANTO ARABE »

Mais il est un genre particulier qui, par sa nature, échappe à cette désaffection : c'est le chant en solo. Cela va de

soi, car il ne supporte pas la médiocrité et, de plus, il permet de saisir le sens des paroles, dont l'importance est primordiale pour les Arabes.

A. Les Genres

Ce chant en solo est de deux espèces : l'insâd et le muwal.

1. L'insâd est une sorte de déclamation chantée ou de récitatif fleuri non mesuré, dont toute la trame est fixée d'avance, et qui n'admet d'enjolive-ments que sur les cadences, sans exagération toutefois. On le chante toujours sur un distique de vers classiques, ce pourquoi on donne à un morceau d'insâd l'appellation particulière de «*bita'în*»¹) qui signifie «deux vers».

Le nombre des «*bita'înat*»²) est limité à dix-sept, suivant le nombre des modes que l'on distingue encore au Maroc et qui sont impliqués dans les onze noubas existantes³). Chaque bi-

1) Forme dialectale du pluriel régulier «*aliyoun*».

2) — Instrument — musique accompagnée d'instruments, s'oppose au genre voisin : «*sama'*», musique andalouse d'un caractère religieux, qui ne comporte aucun accompagnement instrumental.

3) La base, le fondement social, que constituent les traditions de bienséance.

1) Déformation populaire par fixation de de l'accusatif du duel régulier *bitānī*.

2) Pluriel du précédent.

3) Voir le tableau comparatif des modes en usage en Afrique du Nord, par FARMER (Henry George) *An old moorish lute tutor*. JRAS, octobre 1932, p. 897. Pour le Maroc, le mode Ma'fā a été omis dans le tableau de FARMER.

taïn cependant, est désigné, non d'après le mode mélodique, mais du nom du mètre prosodique employé : « bitaïn mutaqarib », « bitaïn mujtatt », etc. . . .

Enfin, par exception à la règle, l'un de ces « bitaïn » s'appelle « bitaïn jarka » (du mode Jarka ou Jaharkah) et s'exécute en chœur aussi bien qu'en solo.

II. Le muwal obéit à des règles toutes différentes; ou plutôt il semble se passer de toute règle, comme de toute mesure. Nous l'appellerions « improvisation libre » si, à la vérité, on ne sentait qu'il se plie malgré tout à des tournures mélodiques familières au folklore andalou, à une rythmique large et quasi-insensible comme celle de notre plain-chant. De plus, il admet l'unité modale, car tout « muwal » — à l'inverse du « bitaïn » — se désigne du nom d'un mode connu : « muwal Sika », « muwal Istihlâl ».

Au surplus, l'exécution même d'un muwal se conforme à un plan assez net:

1. Tout d'abord, les instruments donnent la note fondamentale du mode choisi, qu'ils répètent lentement et feront entendre sans arrêt jusqu'à la fin,

2. Là-dessus, le chanteur entame presque aussitôt un prélude vocalique pour préparer sa voix et « se mettre dans le ton »; ce prélude n'est pas toutefois une pure vocalise puisque on y prononce obligatoirement une sorte de formule consacrée:

« Yâ lili . . . ! » Est-ce une invocation à la nuit, ainsi que semble le faire croire le mot « lili » (laili — ma nuit) ? J'inclinerai plutôt à penser que ces syllabes n'ont rien à exprimer et qu'elles servent tout simplement à faciliter la pose de la voix, tout comme les « ya la lân » et les « tiritar » dont les chansons « san'â » s'agrémentent . . .

3. L'un des instruments d'accompagnement (luth ou violon) reprend le thème esquissé par la voix, essaie d'en retrouver les inflexions, puis revient rapidement à la pédale fondamentale tenue par les autres instruments.

4. La voix entame le premier vers du quatrain choisi, car on se borne généralement à un quatrain connu où il ne peut être question que d'amour. Le muwal n'est, il faut bien le dire, qu'un chant d'amour et le type par excellence de l'expression amoureuse chez le maure andalou.

A la fin de chaque vers, le violon et le luth reprennent tour à tour les motifs improvisés par le chanteur, les brodent alors longuement, chacun à sa manière, et c'est comme un tournoi de virtuosité entre le chanteur et les musiciens. Notons ici que le chanteur est presque toujours instrumentiste, de préférence violoniste, et qu'il se donne à lui-même la réplique.

5. Dès la fin du quatrième vers le chanteur entonne à nouveau sur les syllabes « yâ lili » sa vocalise d'introduction qui sert

à présent de conclusion.

Malgré cette conclusion, suffisante en soi pour faire du muwal un morceau complet, il est d'usage constant de terminer sur un mouvement mesuré et rythmé. A cet effet, on enchaîne au muwal une *tgotiya*¹⁾ — (— couverture, c'est-à-dire : final) qui consiste généralement en un fragment de *san'â* sur un mouvement rapide.

Il convient de marquer ici l'étroite parenté du muwal — et surtout du muwal sika — avec le « flamenco » espagnol et avec certaines mélopées castillanes,

« Le Marocain est un andalou exilé, qui se souvient de Grenade; et ces vieux airs reviennent en lui une atavique nostalgie un regret jamais éteint envers l'Andalousie, son Paradis perdu . . . »

B. Les Voix

L'exécution de l'insad requiert une voix forte, puissante, voix assez rude. Elle est l'apanage de certains artistes appelés « munsidîn » (singulier : *munsid*) qui sont en même temps des muezzins. Le genre insad est quelque chose de bien marocain et de bien andalou aussi. Il reçoit même une sorte de consécration officielle dans le concours annuel de chant qui se tient au Pa-

1) Ce terme s'emploie aussi pour désigner l'avant-dernier vers d'une Sana, qui comporte généralement une variante mélodique. Cf. Corpus de musique marocaine. T. I. Avertissement.

lais du Sultân, lors de la fête du Mouloud (māwliḍ), entre les «munsidîn» les plus réputés du Maroc. C'est ainsi que, l'an dernier, un nommé Mohammed Chouïka, originaire de Marrakech, a remporté le prix et a été nommé muezzin et munsid du Palais. Eh bien pour des oreilles européennes, l'orange vocal de Chouïka, quelque peu étranglé comme par une laryngite chronique, ne laisse pas d'être décevant.

Lorsqu'à l'entendre, des amateurs indigènes charmés s'écrient : «ô la belle voix !», on se demande si cette exclamation n'est pas ironique. Mais non : elle est très sincère. Et il faut croire qu'on n'attache pas ici à la pureté cristalline de la voix qui nous ravit chez certaines cantatrices (Ninon Vallin et Marcelle Gérard, par exemple), la même importance que chez nous. Il faut cependant reconnaître chez ce munsid une maîtrise vocale étonnante et un registre d'une remarquable étendue.

Tous les «munsidîn» n'ont d'ailleurs pas les mêmes caractères : barytons ou ténors, ils sont souvent bien agréables à écouter d'un peu loin : notamment Khessassi, de Fès, qui est jus-

tement estimé dans tout le Maroc.

Ajoutons que les «munsidîn», en dehors de leur rôle de solistes, ne sont, en général, pas instrumentistes, mais qu'ils prennent part cependant aux concerts d'«āliyin». Ce sont eux qui, sur la trame assez grise du chœur, font de ces échappées capricieuses, de ces broderies imprévues dont j'ai parlé plus haut.

Avec «l'insād», les «munsidîn» cultivent volontiers le muwal. Mais ce genre leur convient assez mal. Car, outre le don de l'improvisation, il exige une voix souple, nuancée, susceptible de se plier aux mille caprices de l'imagination. Le muwal est une gerbe de fleurs mélodiques variées où telle couleur choisie d'avance doit dominer. Il faut beaucoup d'habileté et de goût pour les assembler et les assortir ; il y faut proprement de l'inspiration et organe docile.

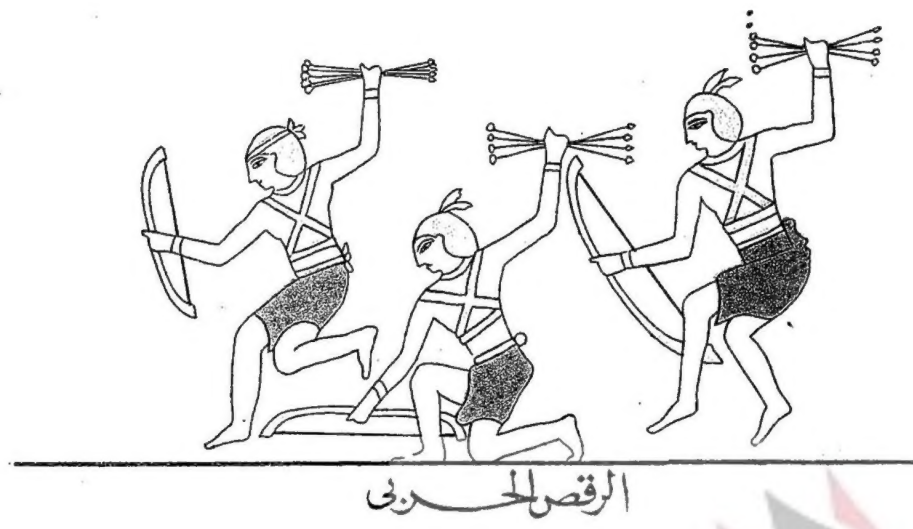
C'est pourquoi les bons chanteurs de muwal sont rares et fort recherchés. Ils ont souvent la nonchalance élégante d'un Abdou Balafrej, en qui revit toute la distinction racée d'un «hidalgo». Ce ne sont pas eux qui s'astreindront à l'étude aride

des noubas, à la technique suivie d'un instrument. Abdou ne sera jamais un professionnel (āli), c'est avant tout un dilettante, un «mûlû». A l'instar de Carmen, «il chante pour lui-même» et il chante — pour vous, si vous voulez — divinement. Voix douce, tour à tour fredonnée, vaporeuse, quelque peu nasale, puis plus virile, mais bientôt caressante et comme honteuse d'avoir haussé le ton,

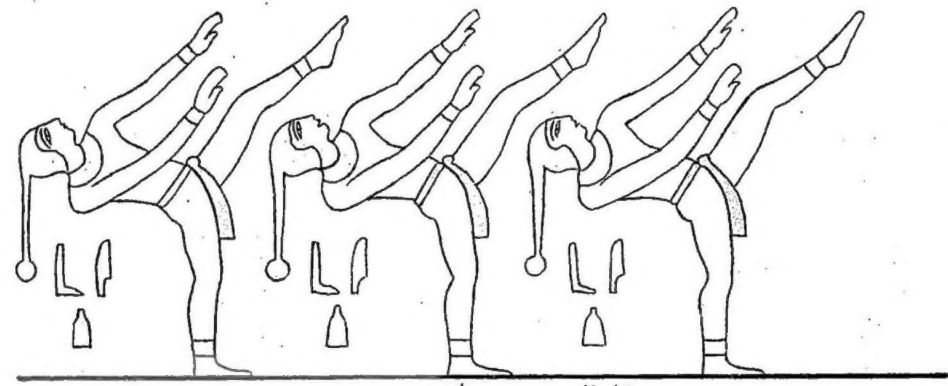
C. L'Accompagnement

L'accompagnement instrumental dans l'insād comme dans le muwal, occupe une place importante. Mais alors que dans l'insād, on se borne à soutenir le chant à l'unisson, dans le muwal, par contre, le violin et le luth, avons-nous dit, reprennent tour à tour les motifs exposés, alors que pendant l'exécution des vocalises, les instruments se contentent de soutenir, en pédale, la tonique du mode choisi.

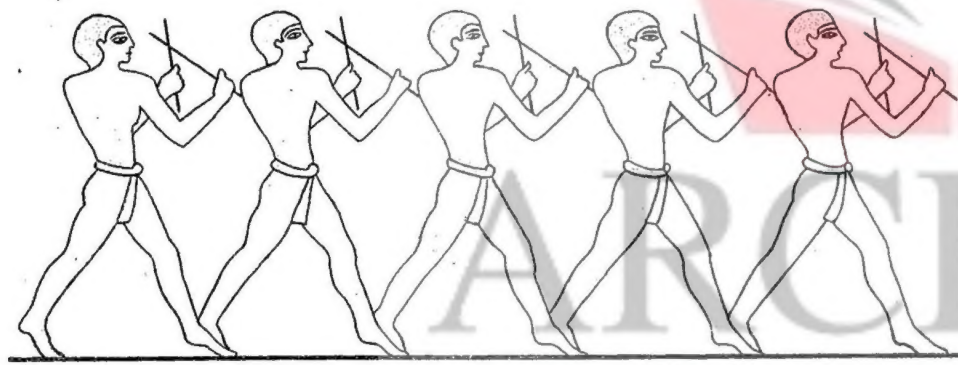
La pratique du chant chez les Marocains ne se borne pas là. Il existe, chez les ruraux, comme chez certains groupes citadins arabes ou berbères, des genres particuliers qui requièrent un style et des moyens vocaux appropriés.



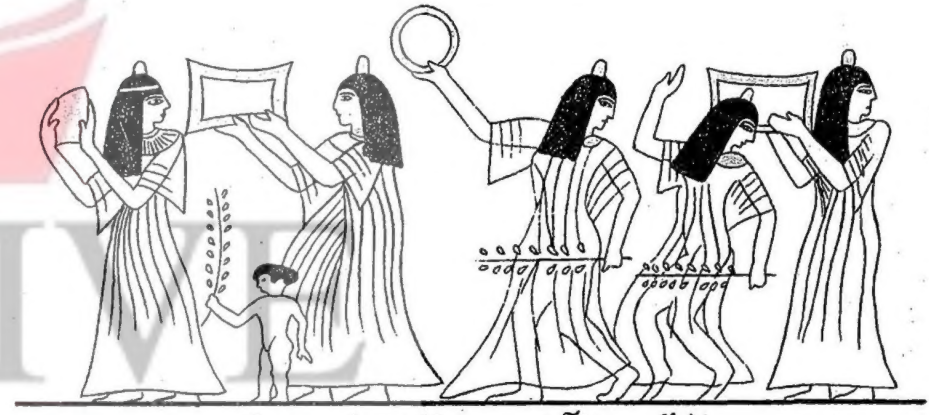
الرقص الحرن



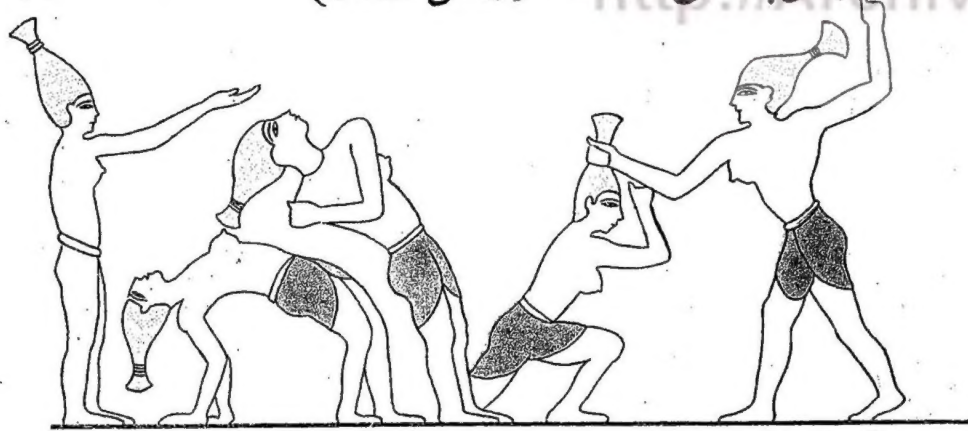
الرقص الفنى



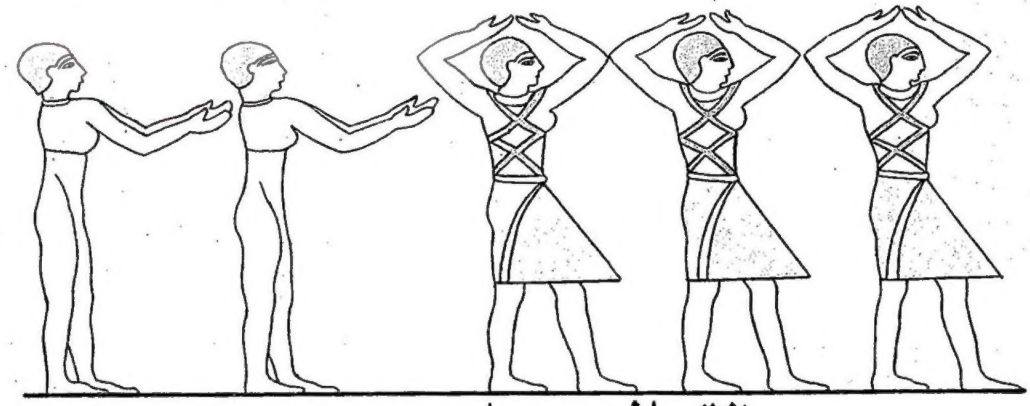
الرقص بالصي المصفقة (رقص الحصاد)



الرقص بالآلات الايقاعية



رقص تحت الاقدام
رقص الصبور الحسية
رقص المشائش



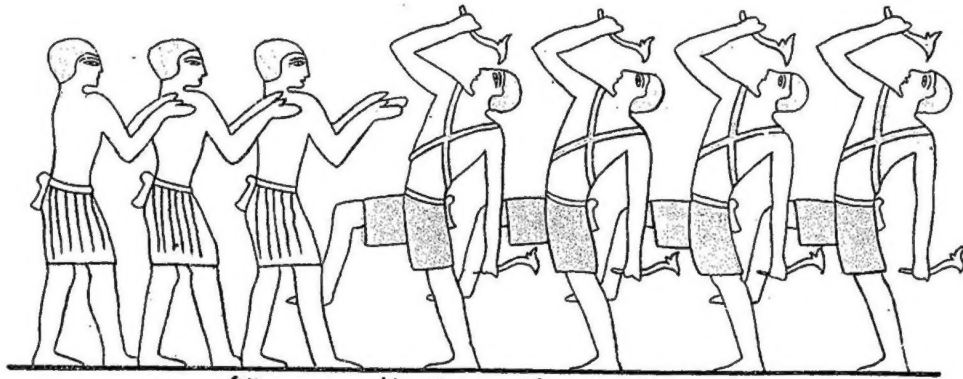
الرقص الجميل

صَوْرُ النِّبَاحِ الْمُسَيَّنَةِ
لِلدُّكْتُورِ مُحَمَّدٍ أَحْمَدَ الْحَفْنِيِّ

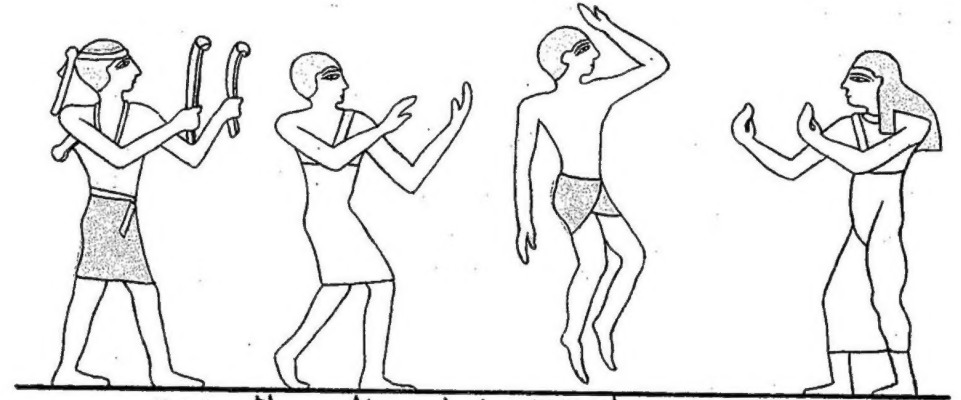
الرَّقْصُ عِنْدَ قَوْمِ كَمَاءِ الْمِصْرِيِّينَ



الرَّقْصُ بِمَتَابَعَةِ الْفَنَاءِ وَالْعَزْفِ وَالتَّصْفِيقِ



الرَّقْصُ بِالرَّءِ وَسِ الْمَصْفَقَةِ وَالتَّصْفِيقِ بِالْأَيْدِي



الرَّقْصُ بِمَتَابَعَةِ الصَّاجَاتِ وَالرَّءِ وَسِ الْمَصْفَقَةِ